



INSTITUTO POLITÉCNICO
DE VIANA DO CASTELO

Marta Alexandra Pinto Ribeiro

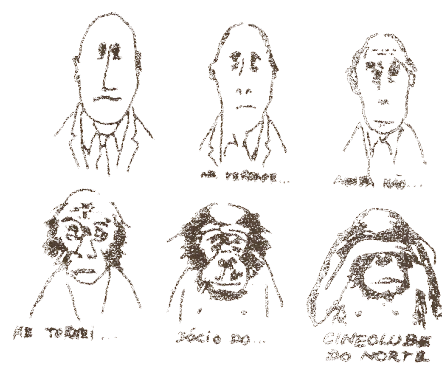
DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM GESTÃO ARTÍSTICA E CULTURAL

Pelicularidades do Objecto Falante: um estudo a partir do espólio do Cineclube do Norte

Gestão Artística e Cultural

Trabalho efetuado sob a orientação do
Mestre Carlos Jorge Branco Mendes

Abril de 2012



AGRADECIMENTOS

Carlos Mendes, pela presença, dedicação, confiança, partilha e, sobretudo, pela amizade. No entanto, estas são palavras que considero insuficientes para demonstrar o meu sincero agradecimento. Obrigada.

Anabela Moura, que nos encontros e desencontros me presenteou sempre com o devido entusiasmo.

Paula Saavedra, Iva Viana e Mónica Faria, pelo apoio que me deram ao longo deste processo, pelas conversas e pela ajuda nos momentos mais tensos.

Deolinda Viana e Bernardo Correia, por me receberem sempre de braços abertos.

Manuela Carneiro e Tatiana Santos, pela ajuda em momentos tensos.

José Paiva, pelo desassossego e apoio.

Filipa Areias, pela importante ajuda na primeira fase deste trabalho e pelo sorriso sempre presente.

Teresa Almeida, pela tolerância.

Rodrigo Affreixo, pela disponibilidade e ajuda.

Aos meus pais, pelo conforto e estabilidade com que sempre estiveram presentes.

RESUMO

Este estudo apresenta-se como um contributo para um retrato do movimento cineclubista portuense desde o final da década de 70, até ao fim da década de 90. O objecto de estudo, o Cineclube do Norte, representa a alteração nas dinâmicas culturais cineclubistas no período pós 25 de Abril de 74, altura em que marcou a sua posição de independência em relação aos ideais políticos que, de certo modo, conduziam as dinâmicas do Cineclube do Porto. A partir da reconstituição histórica do Cineclube do Norte, onde se apresentam as motivações e as opções programáticas deste cineclube, contribui-se para a compreensão do papel dos cineclubes na programação cultural através da difusão da cultura cinematográfica e o seu papel na criação de públicos de cinema. Este trabalho é um estudo de caso, assente numa metodologia qualitativa/narrativa que se baseia na interpretação do espólio do Cineclube do Norte. Os dados recolhidos - a partir da documentação legal, do acervo bibliográfico e documental pertencentes ao espólio e, das entrevistas realizadas como complemento - permitiram a reconstituição histórica do cineclube. A inventariação do espólio traduziu-se num processo gradual que acompanhou o decurso do trabalho. Esta investigação conduziu a uma reflexão sobre um projecto artístico e de curadoria com base na constituição de um arquivo de carácter não-institucional como modo de contrariar as limitações que um arquivo institucional apresenta no acesso à informação de factos que se consideram importantes como marco de determinado momento da história. Estas reflexões têm como base a análise do trabalho de diversos artistas que apresentam o seu património arquivístico fora do seu contexto natural e no papel do curador como cúmplice do artista. As reflexões construídas ao longo deste trabalho, poderão contribuir para melhor compreender o papel dos cineclubes na programação cultural de um local, assim como, em formas alternativas de conservação e difusão de espólios que retratam momentos relevantes da história contribuindo assim para a preservação de uma memória colectiva.

Palavras-chave: cineclubes, auto-reflexividade, objecto, arquivo, programação cultural, curadoria

ABSTRACT

This study aims at portraying some aspects of the film societies scene in Porto from the late 70's until the end of the 90's. The Cineclube do Norte, which is the focus of this study, represents a changing in the cultural dynamics of the local film societies in a post-revolutionary environment, notably by distancing itself from the political ideals that, somehow, led the Cineclube do Porto. From the historical reconstruction of the Cineclube do Norte, which presents its main motivations and program options, this study contributes to a better understanding of the role of film societies in cultural programming through the dissemination of film culture and its role in creating new audiences. This research is a case study based on a qualitative/narrative methodology applied to the inventory and subsequent interpretation of the Cineclube do Norte estate. The data collected – from the legal documentation, bibliographic and documental heap found in the estate, and complementary interviews – allowed the historical reconstruction of this film society. The inventory of the estate resulted in a gradual process that accompanied the course of the research, leading to a reflection on an artistic and curatorial project based on the constitution of a non-institutional archive as a way to counteract the limitations of an institutional archive in terms of the access to information. This reflection is based on the analysis of the work of several artists who presented their archival patrimony outside its natural context, and the role of the curator as an artist accomplice. This study may help to better understand the role played by film societies in the cultural program of a city, as well as alternative forms of conservation and distribution of estates that depict important moments in history, thereby contributing to the preservation of a collective memory.

Keywords: film societies, self-reflexivity, object, archive, cultural programming, curating

LISTA DE FIGURAS

Fig. a – Exemplo de livro degradado sem possibilidade de restauro. <i>Francesco Rosi, cinema et pouvoir</i> de Jean-a.Gili, 1976	40
Fig. b – Revistas de cinema, nacionais e internacionais	42
Fig. c – Cartazes de cinema dobrados	43
Fig. d - Cartolinas	44
Fig. f - Editor de filme de 8mm Film Editor 912	44
Fig. e - Cassetes VHS	45
Fig. h - Matriz de impressão para o boletim da sessão nº3, <i>A Religiosa</i> de Jacques Rivette	47
Fig. g - Boletim da sessão nº 3, <i>A Religiosa</i> de Jacques Rivette	47
Fig. i - Fichas de sócios eliminados	48
Fig. j - Boletim da sessão nº 1, <i>A Mulher Casada</i> de Jean Luc-Godard (frente e verso)	50
Fig. k- Cartaz do filme <i>A Religiosa</i> de Jacques Rivette, sessão nº 3	53
Fig. l – Capa do boletim das sessões nº 272, 273 e 274	54
Fig. m - Ilustração do boletim da sessão de <i>Yellow Submarine</i> de George Dunning	56
Fig. n - Cartaz do ciclo <i>A Noite e o Riso</i> , Julho de 1981	57
Fig. o - Cartaz do ciclo <i>O Espírito e a Carne</i>	59
Fig. p - Cartolina do filme <i>O Último Combate</i> de Luc Besson	60
Fig. q - Boletim da sessão nº 568	61
Fig. r - Cartaz do filme <i>Dune</i> de David Lynch	62
Fig. s - Programa da sessão nº 651	63
Fig. t - Pormenor do boletim da sessão do filme <i>Atenção à Direita</i> de Jean Luc-Godard	65
Fig. u - Capa da revista <i>A Grande Ilusão</i> nº 0	68
Fig. v - Capa do último número da revista <i>A Grande Ilusão</i> nº20	71

ÍNDICE

Introdução	1
1 – Metodologia	4
1.1 - A auto-reflexividade na construção da narrativa	11
2 – Fundamentação Teórica	16
2.1 – Programação Cultural	16
2.1.1 – A importância dos cineclubes na programação cultural	16
2.2– Arquivos	21
2.2.1- O Conceito de Arquivo	22
2.2.2 – Introdução ao contexto arquivístico nacional	25
2.3 – O objecto enquanto parte do arquivo	29
2.3.1 – O conceito de Objectificação	32
2.3.2 – Objecto e Memória	33
3 - O Espólio	37
3.1 – Livros	39
3.2 - Revistas Internacionais e Nacionais	40
3.3 - Cartazes e Cartolinas	42
3.4 – Diversos e VHS	44
4 - Cineclube do Norte	48
4.1 - A Origem	48
4.2 - Os Primeiros 10 Anos de actividade do Cineclube do Norte	49
4.3 – Perturbações	62
4.4 – Declínio	66
4.5 A Grande Ilusão	67
5 – Reflexões sobre um projecto artístico e de curadoria	71
5.1 – O Papel do Curador	71
5.2 – O Arquivo no Contexto Artístico	73
5.3 - O Projecto	79
Considerações Finais	85
Anexo A – Pré-Inventário	94
Anexo B – Processo de Trabalho	158

Anexo C – Acta 1977/78_____	169
Anexo D – Constituição do Cineclube (Diário da República) _____	181
Anexo E – Certificado_____	182
Anexo F – Relatório de 10 anos de actividade_____	194
Anexo G – Diploma de reconhecimento de pessoa colectiva de utilidade pública__	197
Anexo H – Ficha e recibo de inscrição de sócio_____	198
Anexo I – Cartão de sócio – Frente e Verso_____	199
Anexo J – Cartaz do ciclo <i>No Limiar do Futuro</i> _____	200
Anexo K – Cartaz do ciclo <i>Lá Vamos Cantando e Rindo...</i> _____	201
Anexo L – Notícia de Jornal sobre o ciclo <i>A Noite e o Riso</i> _____	202

Volto as gavetas sobre a minha mesa de trabalho, como se nela virasse o açafate doméstico, contendo apenas as migalhas dos dias vividos, de que se aproveitam somente as aspirações e os sonhos. Sonhos e aspirações que continuam vivos e ardentes e se realizarão inevitavelmente, mas talvez só quando eu já estiver morto. (CASTRO, 1975)

Introdução

O Cineclube do Norte (CCN), elemento central nesta dissertação, é representativo do movimento cineclubista portuense nas duas últimas décadas do séc. XX, pelas diferenças programáticas em relação ao Cineclube do Porto (CCP). Este estudo reforça a compreensão das motivações que levam à criação de uma associação cineclubista, motivações essas que são a base, aparentemente, de qualquer cineclube - a difusão da cultura cinematográfica e a criação de públicos de cinema, assim como incentivar a produção cinematográfica.

O tema deste trabalho surge a partir da descoberta do espólio do Cineclube do Norte e da constatação de que quase nenhuma informação sobre este cineclube se encontrava disponível para esclarecer as suas origens. Assim, a partir desse momento, iniciou-se o processo de reflexão sobre a contribuição que aquele material poderia oferecer para um retrato cultural do movimento cineclubista portuense, assim como, pelo estado de degradação em que se encontrava, a vontade de recuperação e preservação dos objectos que o compõem.

O ponto de partida foi a sua reconstituição histórica - essencial devido à falta de documentação pública relevante que o retratasse – que permitiria contextualizar o Cineclube do Norte num enquadramento social, político e histórico.

No entanto, e apesar desta reconstituição permitir entender o papel dos cineclubes na programação cultural, outra questão importante prende-se com a matéria que dá origem a essa mesma reconstituição histórica – o espólio.

O espólio determina a existência do cineclube enquanto associação com uma dinâmica cultural manifestamente activa durante cerca de 20 anos. E nesse sentido, torna-se relevante pensar no melhor modo de preservar aqueles que são os objectos que determinam a sua existência reflectindo-se assim, sobre a importância dos arquivos enquanto modo de produzir e conservar relatos de determinado grupo.

Contudo, a insatisfação que um arquivo institucional produz, pelas limitações que impõe, leva a pensar em alternativas que sejam igualmente capazes no que respeita à conservação do espólio, mas que permitam que o arquivo tenha um papel mais activo no relato da história do Cineclube do Norte, ou seja, que permitam a interacção por parte de quem o observa.

A formação artística assume aqui um papel importante na conjunção entre a historicidade do objecto de estudo e, a procura de alternativas não-institucionais que favoreçam a divulgação do cineclube, que se traduzem numa reflexão à segunda

questão de investigação – o papel da arte no contexto arquivístico enquanto alternativa ao enquadramento institucional.

Pelicularidades do Objecto Falante – um estudo a partir do espólio do Cineclube do Norte remete-nos para o discurso do objecto (aquele que pertence ao espólio). O objecto falante é aquele que servirá de intermediário para a produção da narrativa, que aos olhos do investigador, relata as suas vivências e, que vai dar lugar àquela que será a primeira interpretação de um grupo específico, dentro de um movimento igualmente particular, como é o caso dos cineclubes e da sua importância na programação cultural na cidade do Porto.

O termo “**pelicularidades**” é uma amálgama de quatro palavras: “**película**” – alusiva aquilo que se pretende investigar, o Cineclube – “**particular**”, no sentido da especificidade do objecto de estudo, o espólio; “**raridades**” – um aglomerado de objectos específicos que não estão disponíveis para qualquer pessoa; e “**idade**” – referente à temporalidade do grupo (o cineclube) e dos objectos que compõem o espólio.

Desta forma, a palavra ***Pelicularidades***, pretende ser entendida como o olhar do investigador na construção de uma narrativa daquilo que observa e de uma memória, que apesar de não ser a dele, é aquela que lhe é contada através de uma película que ele próprio constrói.

É através da análise destes objectos que se poderão fazer comparações, entre eles e aquilo que se encontra relatado nos documentos. Quer os escritos, quer os objectos, servirão para fortalecer a narrativa, e dar ênfase a situações específicas de maior ou menor importância.

Assim, ***Pelicularidades do Objecto Falante – um estudo a partir do espólio do Cineclube do Norte*** não é mais do que um desejo de reclamar um momento específico da história cineclubista portuguesa, que teve relevância num determinado período (final dos anos 70 até ao final dos anos 90) e quais as formas de, a partir deste momento – o início desta investigação - se preservar aquilo que resta do espólio encontrado e recuperar uma parte da história, que de algum modo é passado, trazendo-a para o presente.

Esta dissertação divide-se em cinco capítulos que pretendem contribuir para a compreensão de um grupo cultural específico e a relação do próprio investigador com o objecto de estudo.

Com o primeiro capítulo, **Metodologia**, pretendo introduzir o leitor no método de trabalho usado para a realização desta dissertação, apresentando o processo de

trabalho através de um relato pessoal de carácter auto-reflexivo, posicionando a relação do investigador com o objecto de estudo.

Fundamentação Teórica esclarece os conceitos que são a base para o entendimento das questões levantadas ao longo da dissertação. Compreende-se a importância dos cineclubes na programação cultural através da definição de cineclubes e, de que modo ganham importância como difusores da cultura cinematográfica fazendo uma comparação entre o passado e o presente. Reflete-se sobre o papel dos arquivos no contexto arquivístico nacional, pretendendo compreender a definição de arquivo e a sua importância no contexto cultural actual, como forma de preservação e difusão de documentos pertencentes a movimentos culturais específicos. E a definição de objecto que assume um papel central na construção da narrativa.

A importância do objecto é também descrita no terceiro capítulo, **O Espólio**, onde se apresentam os documentos que retratam o Cineclubes do Norte e que permitem a construção da narrativa. Aqui, a importância do objecto está subentendida no relato que é feito de cada uma das secções em que o espólio foi dividido para que se fizesse uma melhor análise daquilo que o compõe.

Cineclubes do Norte, o quarto capítulo desta dissertação, retrata a história do cineclubes através da análise dos objectos que fazem parte do espólio e do relato de intervenientes directos do cineclubes. Inicialmente relatam-se as motivações que deram origem à criação do cineclubes passando depois para um retrato da sua actividade onde se inclui a programação, as perturbações que afectaram as suas acções e que originaram o declínio e inactividade do Cineclubes do Norte.

Por fim, apresenta-se **Reflexões sobre um projecto artístico e de curadoria** como uma reflexão, como o título indica, de um projecto para a conclusão de uma investigação, que se assume auto-reflexiva e, onde se considera que o arquivo deve assumir um carácter não-institucional, optando que a sua difusão seja construída com base num projecto artístico onde se dá relevância à narrativa visual. Assim, pretende entender-se o papel do curador e do artista na elaboração de um projecto que visa construir um retrato do Cineclubes do Norte através da relação e classificação dos objectos que compõem o espólio.

Esta dissertação retrata, não só, o movimento cineclubista no Porto nas últimas décadas do século XX, como questiona a importância deste movimento para a contribuição da difusão da cultura cinematográfica. Além de que, coloca o investigador no papel de interlocutor de uma memória colectiva, através da sua visão sobre os objectos que o rodeiam, contribuindo para o conhecimento de uma história que se situa entre a realidade e a especulação.

1 – Metodologia

É uma questão interessante saber quando é que uma determinada investigação tem realmente início (BECKER, 2010, p. 10).

O primeiro contacto com o objecto de estudo - ou seja, o espólio do Cineclube do Norte - foi o ponto de partida para o início desta investigação. A necessidade de intervenção sobre os materiais encontrados dá início a um processo de reflexão sobre o modo de os abordar. Como refere Manuel Castro Caldas, “querer compreender faz já parte do jogo, mas a compreensão vem depois, é um segundo processo – não se escreve compreendendo já (ou não se escreveria), não se selecciona uma obra compreendendo já (ou não se seleccionaria)” (2008, p. 10). Inicialmente é necessário escolher – seleccionar - a matéria de estudo e pensar de que forma esta poderá contribuir enquanto trabalho de investigação à comunidade científica e, depois, compreender o próprio objecto para que se possa especular sobre ele. Neste caso, com o objectivo de reconstituir a história de um cineclube a partir da inventariação e análise de um espólio produzem-se considerações relativamente à actuação do cineclube que se pretende estudar durante o seu período de actividade e, reflexões sobre o processo de análise deste espólio e a posterior constituição de um arquivo, fornecendo uma perspectiva do papel dos cineclubes e das suas políticas de programação cultural dentro de uma associação específica e uma visão sobre o modo de reconstrução dessa mesma história. Segundo Howard Becker,

A ligação entre teoria e investigação, colocada de forma simples e abstracta, é a de que as teorias levantam questões, sugerem coisas a observar, apontam para o que ainda não sabemos, e a investigação responde às questões mas também nos alerta para o que nunca tínhamos pensado, e que por sua vez sugerem hipóteses teóricas (2010, p. 11).

Desta forma, é importante conhecer o estado da arte, perceber o que já foi investigado e escrito sobre os assuntos que pretendemos abordar, como se pode ler mais à frente, no capítulo seguinte. A fundamentação teórica deverá contribuir para esclarecer aqueles que são os nossos objectivos e questões de investigação através de um diálogo “between the possible and the actual, between proposal and disposal, conjecture and criticism, between what might be true and what is in fact the case” (MEDAWAR cit. in BELL, 2005). Este diálogo acontece ao longo de toda a investigação, iniciando-se no primeiro confronto com o objecto de estudo a partir do

qual, lançamos hipóteses, objectivos e, tentamos responder às perguntas da investigação.

Este estudo, definido pelos limites do espólio, permitirá descrever um grupo cultural específico num contexto associativo, facilitando a produção de um retrato cultural da cidade do Porto nas últimas décadas do século XX no que respeita à actividade cineclubista¹. Neste sentido, considera-se, em termos metodológicos, um estudo de caso, pois a investigação assenta na análise concreta de uma matéria que nos apresenta factos que permitem colher informação, contribuindo para a construção da narrativa, ou seja, “é uma investigação que se assume como particularista, isto é, que se debruça deliberadamente sobre uma situação específica que se supõe ser única em muitos aspectos” (PONTE, 1994).

Um estudo de caso “is best applied when research addresses descriptive or explanatory questions and aims to produce a first-hand understanding of people and events” (YIN, 2004), respondendo, nesta pesquisa descritiva, a questões como: O que aconteceu?, como aconteceu?, porque aconteceu? É uma investigação de natureza empírica que se baseia fortemente na análise documental e em trabalho de campo (PONTE, 1994). No entanto, sendo de carácter qualitativo, transforma-se numa pesquisa de carácter pessoal (STAKE, 1995, p. 135) pois

pode seguir uma perspectiva interpretativa, que procura compreender como é o mundo do ponto de vista dos participantes ou uma perspectiva pragmática, procurando simplesmente proporcionar uma perspectiva social, completa e coerente do objecto de estudo (PONTE, 1994).

O processo de trabalho iniciou-se com o primeiro contacto com o espólio. Num dia de trabalho, como outro qualquer, mas num espaço que há muito já não frequentava,

¹ Este estudo é apenas um contributo para esse retrato cultural no que respeita ao cineclubismo. Sobre o Cineclube do Porto, por exemplo, o primeiro do país e um dos mais importantes, podem encontrar-se variadas publicações. Apesar de ter sido um dos mais importantes a nível nacional e o mais relevante na cidade, outros tiveram também a preocupação de contribuir para a divulgação cinematográfica no Porto. O Cineclube do Norte com uma existência de cerca de 25 anos foi também marcante pela sua actividade que muito se deveu a uma oposição ao Cineclube do Porto (sobre este assunto, ver cap. 4). Sobre este cineclube não há registos publicados que o retratem e, deste modo, com este estudo, poder-se-á contribuir para um retrato mais alargado da actividade cineclubista na cidade do Porto.

preparei-me para iniciar um inventário de tudo o que existia no armazém de uma conhecida cooperativa do Porto, a Gesto Cooperativa Cultural, CRL².

Entre obras gráficas e originais de diversos artistas, principalmente portugueses, e caixotes cheios de livros e de pastas de arquivo dos projectos realizados pela cooperativa, uma série de outros caixotes despertaram uma especial atenção a partir do momento em que abri um deles para confirmar o seu conteúdo.

No interior deste primeiro caixote, uma colecção de livros sobre cinema, a maior parte carimbados no frontispício com “Cineclube do Norte – Biblioteca”, suscitou imediatamente curiosidade sobre a origem daqueles livros. No entanto, e porque me encontrava sozinha naquele armazém, sem ter alguém a quem perguntar o que quer que fosse, prossegui com a abertura de mais alguns caixotes. Neles encontrei cartazes de filmes que tanto admiro, e mais livros. Noutro caixote, uma série de capas de arquivo cheias de actas e outros documentos. Todos carimbados ou com cabeçalhos referentes ao Cineclube do Norte. E ainda uma caixa de metal, tradicionalmente usada para arquivar documentação, cheia de fichas de sócio com fotografia. Algumas das fotografias bem deterioradas e já descoladas do papel a que se referiam.

O desconhecimento sobre o Cineclube do Norte originou imediatamente uma associação ao Cineclube do Porto, uma confusão que mais tarde percebi não ser só minha – esta confusão era também partilhada por alguns amantes da cinefilia do Porto. Na altura em que os dois cineclubes existiam, muita gente pensava que eram o mesmo, que só existia um cineclube na cidade - e desta forma, sabendo que o Cineclube do Porto estaria a tentar reerguer-se de um interregno de alguns anos, considerei que seria importante, devolver-se toda aquela documentação àquele que julgava ser o legítimo proprietário.

No momento em que questionei um dos directores da Gesto sobre aquela, que para mim era uma descoberta (na realidade quase todos sabiam da sua existência naquele armazém) e lhe falei na possibilidade de se entregar todo aquele material ao Cineclube do Porto, logo me esclareceu sobre a existência de um outro cineclube na cidade, que não o “do Porto”. Este cineclube, teria nascido de divergências políticas

² A Gesto Cooperativa Cultural, CRL, instituição constituída na cidade do Porto em 22 de Janeiro de 1988, é uma instituição de Utilidade Pública que consagra a sua atividade à produção, formação e divulgação cultural, de natureza intercultural, na geografia internacional. In <http://www.gesto-coop-cultural.pt/>

entre membros do Cineclube do Porto e aquele espólio teria ficado depositado na Gesto, pois, em tempos, partilharam o mesmo espaço e, alguns membros.

A partir desse momento, e motivada talvez por um certo incómodo, pelas condições em que aquele espólio se encontrava, propus-me cuidar de todo aquele material para que não se degradasse ainda mais, sem que me o tivessem pedido, mas por sentir que tinha a responsabilidade de o fazer.

O primeiro passo foi o de empilhar tudo o que existia naquele armazém de forma a não deixar dispersar o material encontrado. Entre o momento do encontro e o da abertura das restantes caixas, a Gesto mudou de instalações, o que fez com que todo o material mudasse também de pouso e, na confusão das mudanças, mais material foi encontrado, disperso noutras zonas da casa.

Durante este período, depois de saber que todo aquele material não pertencia ao Cineclube do Porto e que estava de certa forma entregue a quem quisesse fazer alguma coisa com ele, uma vez que estava depositado há vários anos naquele local sem que alguém tivesse perguntado por ele, muitas questões fui levantando: Porque apareceu o Cineclube do Norte quando havia o do Porto? Quais as orientações políticas? Que tipo de filmes eram exibidos? Que debates ou discussões havia? Poderei fazer uma reestruturação do Cineclube do Norte? Com quem devo falar? Porque ficou este espólio abandonado? O que faço com o espólio? Insatisfeita com o actual movimento cineclubista do Porto³, a minha primeira reacção

³ Apesar de o Cineclube do Porto estar a tentar recomeçar a sua actividade cineclubista, depois de uma mudança de direcção e de um interregno de vários anos, não se poderá considerar que exista um movimento cineclubista na cidade. Actualmente no Porto, praticamente só é possível assistir-se a sessões de cinema fora do centro da cidade, nos centros comerciais que se limitam a exhibir os filmes actuais e, na maior parte das vezes só os das grandes distribuidoras. No centro da cidade, com salas de cinema inutilizadas ou transformadas em hotéis, é praticamente impossível assistir a um filme. Há cerca de 6 anos, o Cinema Passos Manuel era o único que ainda se mantinha activo, pouco durou, limitando-se agora a sessões pontuais, normalmente ciclos de uma semana que acontecem duas ou pouco mais vezes por ano. O mais próximo do centro da cidade, com uma preocupação na exibição de filmes fora do circuito comercial, acontece no Teatro do Campo Alegre. Programada pela Medeia Filmes conta com “a realização de sessões diárias de cinema ao final da tarde e à noite, visa dar a conhecer cinematografias independentes e apresentar ciclos de cinema alternativos.” (NOTÍCIAS, 2004) Os cineclubes com a preocupação inerente de divulgação cinematográfica poderiam contribuir para que os cinemas do centro da cidade voltassem a funcionar e, assim, também para que se reconquistassem os públicos de cinema do centro da cidade.

foi a de querer voltar a erguer o Cineclube do Norte, inconsciência e precipitação, talvez sejam as palavras que melhor descrevam aquele momento. Naturalmente não o poderia fazer. Se o cineclube já não tinha actividade, teria de haver uma razão, qual? Depois de diversas tentativas falhadas na procura de informação sobre o CCN, concluí que, mais importante do que a ideia utópica de reactivar o cineclube, seria fazer com aquele espólio o que ainda não existia: uma reconstituição histórica daquilo que teria sido o CCN e compreender a sua importância social, política e cultural durante o período em que teve uma actividade regular na Cidade do Porto.

A partir deste momento, tomava consciência do objecto de estudo. No entanto, apesar de se encontrar renunciado há vários anos, considerava obrigatório perguntar a alguém que tivesse pertencido ao Cineclube do Norte se poderia utilizar o espólio neste contexto. Uma questão ética que foi imediatamente considerada. Não poderia trabalhar sobre uma matéria da qual não fazia parte e de que não sou proprietária, sem pedir permissão para tal. Assim, foi estabelecido o primeiro contacto com um cinéfilo que participou activamente no cineclube, desde a sua constituição até ao declínio. A partir daí tive a liberdade de fazer o que entendesse com aquele material. Ao longo de todo o processo, outros contactos foram estabelecidos, ajudando a complementar a informação sobre o Cineclube do Norte prestada pela documentação consultada.

Consciente de que era uma matéria completamente nova, da qual pouco conhecia, entendi que, tendo a liberdade para intervir sobre ela, deveria aproximar-me o mais possível de tudo o que a compõe. O primeiro passo foi deslocar todo o espólio para um lugar em que pudesse estar em contacto directo com os documentos, que facilitasse o diálogo entre mim e os objectos. Assim tudo foi transferido, do espaço frio e húmido para o *laboratório*, como chamei ao espaço de trabalho em que depus o espólio do Cineclube do Norte. Este local facilitar-me-ia o contacto, a ordenação e o resguardo de materiais que documentam a existência do Cineclube do Norte e que se encontravam negligenciados há alguns anos.

A abertura dos caixotes - que se enchiam de livros, capas, revistas, fotografias e outros testemunhos - foi feita gradualmente, no sentido de se iniciar o processo de limpeza e ordenação do espólio permitindo uma melhor visualização de tudo o que nele existia. Ao mesmo tempo, fui fotografando cada caixote aberto para que pudesse registar cada momento e assentar cada detalhe que serviria para a compreensão daquele grupo (Anexo B). Esta foi, afinal, uma forma de fazer um primeiro inventário dos objectos que compõem o espólio. Estas fotografias foram uma mais-valia para as entrevistas, relataram-me pequenos pormenores que poderiam enfatizar a narrativa e

esclareceram dúvidas, desde quem estava em fotografias e o que faziam, relacionamentos entre os cineclubistas e mesmo algumas curiosidades e outros desabafos que, por deferência, não poderei revelar no texto.

Depois de ordenado, privilegiando os documentos mais relevantes para a reconstituição histórica do Cineclube do Norte, colocando-os mais próximos de mim, iniciou-se o processo de recolha de informação.

A capa com as actas da direcção desde 1977, o ano da fundação, até 1993, foi o mais importante registo para começar a responder a algumas das questões que anteriormente tinha colocado (Anexo C). As actas possibilitaram-me perceber a origem do Cineclube do Norte, os filmes que exibiram, as dificuldades económicas por que passaram, as divergências com outras entidades, entre muitas outros aspectos que poderão ser encontrados no quarto capítulo desta dissertação. Com os documentos desta capa pude relacionar praticamente todos os objectos, perceber em que contexto existiram, como e por que valor foram adquiridos, o que foi doado e estabelecer relações entre os cartazes e cartolinas com datas e ciclos de cinema. Os textos de apoio criados para cada sessão foram, também, um meio importante para perceber a programação do cineclube que não constava nas actas.

A imensa biblioteca revelava as preferências dos cinéfilos que pertenceram ao cineclube. Além de livros, tem uma enorme quantidade de revistas de cinema, na sua maioria francesas, de onde retiravam artigos para os textos de apoio, relação que foi imediatamente estabelecida na primeira observação feita a cada um destes documentos. Também a existência de uma revista editada por este cineclube revelou desde cedo a manifesta vontade de ampliarem do seu público. A *Grande Ilusão* – o nome da revista – era, para mim, uma evocação ao filme de Jean Renoir, *La Grand Illusion*, mas teriam realmente alguma ligação?

Os programas ou textos de apoio que acompanhavam as sessões também variavam o formato, mais ou menos de ano para ano – por dificuldades financeiras? Outros interesses gráficos? Tentativa de modernização?

As fichas de sócios denunciavam o interesse que o cineclube teria despertado na população portuense, mas também o desapego que, em algum momento, fizera com que muitos deixassem de ser sócios.

Esta recolha de informação não teve um momento específico, foi acontecendo ao longo de toda a investigação, intercalada com a análise das teorias que directamente nada tinham a ver com o cineclube em questão, mas com o que pretendia fazer com o espólio. Não só a reconstituição histórica a partir dos objectos, como também perceber

a importância dos cineclubes para a divulgação cinematográfica e a preservação dos seus arquivos como importantes meios de imortalização de uma memória colectiva.

O inventário⁴ do material existente foi feito gradualmente, de forma a compactar todo o espólio num documento que permitisse uma visão do conjunto, onde estivessem descritos todos os objectos que ao longo do trabalho permitiriam fazer a reconstituição histórica a que me propus (Anexo A).

Além da análise do espólio e das entrevistas, a pesquisa que realizei na biblioteca da Cinemateca Portuguesa foi também importante para comprovar que nada tinha sido estudado sobre o Cineclube do Norte. A informação disponível resume-se a 10 artigos, de revistas da Federação Portuguesa de Cineclubes e jornais, do tempo em que ainda estava activo, e só a dois deles nunca tinha tido acesso. Estes dois foram importantes para contextualizar alguns momentos específicos da história do cineclube.

Este estudo sobre o Cineclube do Norte, é um estudo de caso assente numa metodologia qualitativa. Enquanto que os métodos quantitativos “supõem uma população de objetos de observação comparável entre si”, os métodos qualitativos “ênfatisam as especificidades de um fenómeno em termos das suas origens e de sua razão de ser” (HAGUETTE, 1995, p. 63), como procurei fazer neste estudo, relativamente ao Cineclube do Norte.

A construção da narrativa parte de uma relação entre o investigador e o objecto de estudo, uma relação de proximidade, em que o objecto se encontra fora do seu contexto, no sentido em que está inutilizado, em que já não é activo. O discurso baseia-se no estudo dos documentos que fazem parte do espólio e nas entrevistas que ajudam a complementá-lo - que aconteceram já no final da recolha dos dados, em conversas informais com os intervenientes, onde se esclareceram dúvidas que os documentos não revelavam -, traduzindo-se, assim, naquilo a que se chama pesquisa narrativa: “ Narrative research has relied on spoken and written discourse – interview transcripts, ethnographic observations in field notes, letters, documents, and otther language-based materials” (RIESSMAN, 2008, p. 141). Através deste método, relatam-se os acontecimentos com a informação descrita por aqueles que são os nossos testemunhos, sempre à procura de um entendimento com a matéria que nos é apresentada.

⁴ Apesar de me referir ao registo do espólio como inventário – termo correcto por ser uma relação de bens -, no anexo defino-o como pré-inventário pois, esta é, a classificação atribuída a registos meramente identificativos, onde se registam os dados elementares, como é o caso. (*in* http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SitePageContents.aspx?id=3528f11c-be07-4088-91be-4f8ed78738c9)

A narrativa converte-se, assim, não só numa descrição dos factos, mas numa história em que o investigador é também participante, acabando por personificar determinados aspectos que para ele têm relevância. Each researcher's style and curiosity will be unique in some ways. Some of the uniqueness is deliberate. The researcher will chose how personal to be, how qualitative to be, what roles to play. These are choices that become wiser choices with experience (STAKE, 1995, p. 135). Ao longo do processo de trabalho e à medida que se vão adquirindo novos conhecimentos, conhecem-se novas teorias, refazem-se os processos e as escolhas, determinam-se novos patamares e novos modos de ver, como já dizia Howard Becker na citação que ficou para trás. É um conjunto de ideias que vão sendo alteradas ao longo de todo o processo, influenciadas pelo próprio conhecimento.

No início do trabalho estabelece-se um percurso, de modo a criar relações entre os temas que pretendem responder às nossas questões. No entanto, surge sempre a necessidade constante de desenhar e redesenhar à medida que novos conhecimentos vão sendo adquiridos e, por isso, constantemente nos inquirimos sobre de que modo aquilo que estamos a ler contribui para se perceber melhor determinado assunto, ou então porque determinado argumento é melhor para fundamentar uma questão. Há uma constante procura de entendimento com aquilo que está à nossa frente, de modo a que a preservação da identidade e memória que é pretendida seja a mais fiel possível, oferecendo “(...)cada vez mais um refúgio contra o esquecimento e uma possibilidade de reconquista para aqueles que neles intervêm (...)” (CABO, 2009).

Considera-se a metodologia utilizada como a melhor forma de aproximação ao objecto de estudo. Não só no que respeita ao modo de responder às questões levantadas para a efectivação da reconstituição histórica do cineclube, como também no contacto com os objectos que permitirão essa mesma reconstituição. Ao longo do texto são visíveis as opções metodológicas tomadas, de carácter auto-reflexivo, por se considerarem relevantes para a narrativa.

1.1 - A auto-reflexividade na construção da narrativa

Ninguém escreve este livro; funciona a torto e a direito como um passageiro atrasado abre caminho num cais ou apenas como quem chega e olha, para os quatro ou cinco lados de uma multidão, procurando (LAPA, 1994, p. 9).

Assim se inicia o livro *Sequências Narrativas Completas* de Álvaro Lapa. Este livro não é mais do que, como o nome indica, uma série de desabafos, meio que poéticos sobre

diversos assuntos, desde o sexo à arte. Interessa especialmente este primeiro parágrafo, pois define, de certo modo, aquilo em que se tornará a base da construção da narrativa desta dissertação. A constante procura de uma verdade no meio de uma multidão de verdades, e que irão sendo relatadas, essencialmente, através da observação e da criação de relações entre cada um dos sujeitos⁵, sejam eles pessoas, objectos, documentos.

Neste sentido, esta narrativa constrói-se através da auto-reflexão sobre o tema a que nos propomos, de forma a produzir uma narração escrita dos factos que se consideram notáveis e que ocorreram em determinado período de tempo no seio de uma sociedade específica, aproximando-se da escrita de um romance, pelo carácter especulativo e metafísico da descrição dos acontecimentos, ou seja, pela abstracção do conhecimento desta matéria, o Cineclube do Norte.

Deste modo, é importante definir o conceito de “auto-reflexividade”, no qual se sustenta a construção desta narrativa⁶.

Jacques Derrida (1982) fala-nos sobre a fenomenologia da linguagem fazendo uma reflexão crítica sobre a forma de dizer ou escrever aquilo que se quer contar na realidade. Referindo-se a Nietzsche, é importante “to hear with their eyes”⁷, ou seja é

⁵ Refiro-me a sujeito, não só como indivíduo, mas como tudo aquilo que terá importância para a construção da narrativa. A narrativa está dependente de uma série de factores, a que se pretende atribuir a mesma importância, sejam eles pessoas, objectos, documentos, livros. Desta forma, a palavra sujeito surge como toda esta relação de factores, em que todos estão subordinados à mesma realidade e com a mesma importância. Os sujeitos, aqui, são as personagens que irão aparecer no desenrolar de toda a narrativa.

⁶ Utiliza-se aqui o termo narrativa, visto que se pretende relatar uma sequência de acontecimentos, caracterizados pela presença de personagens, os sujeitos referidos anteriormente, de forma a se exporem segundo uma ordem cronológica, permitindo produzir um texto onde se descrevem as relações entre os sujeitos e o produto delas. Aqui a narrativa, tem um carácter ficcional - não por se tratar de uma invenção, mas sim de uma interpretação subjectiva de dados reais – pelo facto de esta construção ser apoiada em documentação acabando por ser de carácter interpretativo. O narrador tem uma visão “de fora” (TODOROV, 1973), enquanto testemunha, o seu conhecimento é inferior aos das suas personagens. “Ele apenas pode descrever aquilo que se vê, entende, etc, mas não tem acesso a nenhuma consciência” (TODOROV, 1973, p. 82)

⁷ “Será preciso, antes de mais, cortar-lhes as orelhas, para que aprendam a ouvir com os olhos? Terão necessidade do barulho dos címbalos e dos pregadores de Quaresma? Ou só acreditarão na palavra do gago?” (NIETZSCHE, 2008) disse para si Zaratustra, quando

necessário que na construção da narrativa consigamos transcrever exactamente aquilo que os nossos olhos vêem, como se só tivéssemos esse sentido de percepção das coisas, ter atenção a toda a informação que nos é passada sem nos deixarmos abstrair por qualquer ruído, transformando assim a narrativa numa tradução daquela que é a nossa visão, a nossa “verdade”. E esta “verdade” é construída através dos nossos juízos e suposições relativamente ao objecto de estudo, segundo aquilo que observamos e os factos que nos são apresentados. Aqui, a “verdade” não é definida como exactidão ou realidade, mas sim a verdade do narrador, aquilo que ele experiencia.

Segundo Robert N. Bellah, relativamente à escrita de Pawl Rabinow,

I particularly admire the way in which the author can reveal just so much as we need to know of his personal feelings and judgments without ever obstruding parts of himself that are not relevant to the process of cultural understanding (RABINOW, 1977, p. xi).

Desta forma, a construção da narrativa auto-reflexiva, apesar de ser crítica e manifestamente íntima, não deixa de ser pertinente no relato dos factos que se observam, no entanto é justamente uma imagem, não uma imagem justa (DELEUZE, 1996, p. 19), é aquilo que o autor da narrativa, enquanto observador dos acontecimentos relata conforme os seus olhos vêem, os ouvidos ouvem e a mãos sentem.

Ainda segundo Bellah, a compreensão do outro enquanto objecto de estudo é motivada pela compreensão de si mesmo, sujeito enquanto parte integrante de uma sociedade específica (RABINOW, 1977), e desta forma a narrativa auto-reflexiva torna-se também numa tentativa de auto-conhecimento enquanto participante de um meio cultural privilegiado.

O discurso auto-reflexivo nesta dissertação, apesar de ter como objectivo produzir uma verdade⁸ que neste caso, é a da reconstituição histórica, é acima de tudo uma

percebeu que a multidão que tinha à sua frente, não compreendia as suas palavras. E desta forma, para que ao narrador, não aconteça o mesmo que a Zaratustra, é importante que a narrativa seja mais do que uma amálgama de palavras. É necessário que a narrativa permita fazer perceber tudo aquilo que se pretender contar e que as próprias sensações possam ser explícitas no texto que se escreve.

⁸ Por verdade, entende-se, como parte de um discurso que se pretende discutir, que é evidente, pelos sujeitos presentes, e que constituem a primeira certeza de que se parte para conhecer uma realidade.

visão dessa história, produzida pelo narrador enquanto espectador de um conjunto de experiências que compõem um cenário que lhe é completamente novo, podendo desta forma cair num discurso menos real e por isso abstracto. É uma espécie de jogo que funciona como um exercício para decifrar um enigma.

(...) Tolos, que não dão conta de que estão a ver a obra e a vida de um artista falseadas, exactamente porque estão a vê-las completas desenroladas no tempo. Nenhum dá conta de que só o artista conhece as suas incertezas e os mil imponderáveis que determinam a criação. Vista de fora, apoiada em documentos que não têm nenhuma autenticidade profunda, uma obra completa é um mundo construído cujo plano parece evidente. Mas quem a sabe que não obedeceu a plano nenhum, que foi o acaso que pura e simplesmente actuou. Quantas e quantas vezes um autor determina que vai fazer uma tragédia, uma elegia, um hino, e lhe sai uma comédia, um soneto, um madrigal! Determinados todos o somos, se remontarmos aos cromossomas, ao pão e ao meio. Mas se esquecermos a biologia e a fisiologia, e começarmos no acto de criação, que incerteza, que enigma, que jogo! (...) (TORGA, 1974, p. 45).

No entanto, o carácter auto-reflexivo da narrativa, pode acabar por se tornar num problema de expressividade linguística. Relativamente à expressividade da construção narrativa “the investigations had proposed an insistent demonstration that acts of expression are original and irreducible; and this remains presupposed in ideas.” (DERRIDA, 1982, p. 159)

A relação estabelecida entre os objectos e os factos que compõem o espólio do Cineclube do Norte, não produzirá mais do que uma especulação, uma reflexão da sua história.

Segundo Boaventura Sousa Santos, “a auto-reflexividade é o processo pelo qual os indivíduos e as sociedades reflectem sobre os processos de transformação por que estão a passar e usam essa reflexão para orientar essa transformação” (2001). Neste sentido, será a transformação de um material inactivo, que permitirá à sociedade, ou a um grupo, compreender e analisar a reflexão de um indivíduo, espelhando-se nela, ou simplesmente reflectindo a partir dela.

Como refere Foucault,

(...) reconstruir, a partir do que dizem os documentos – às vezes com meias-palavras –, o passado de onde emanam e que se dilui, agora, bem distantes deles; o documento sempre era tratado como a linguagem de uma voz agora reduzida ao silêncio: seu rastro frágil, mas por sorte, decifrável (2008, p. 7).

A construção da narrativa que relata as vivências do Cineclube do Norte parte de uma primeira análise dos objectos atrás referenciados. As marcas destes objectos determinam certos acontecimentos, reflexões e posicionamentos dos membros deste cineclube.

O momento da descoberta do espólio, passando pela mudança de espaço, até ao desempacotar dos caixotes, serviu para recolher informações e promover incertezas e certezas quanto ao modo de trabalhar todo o material.

A análise dos objectos, contadores de histórias, permite fazer uma reconstrução de uma história, que apesar de não fazer parte de uma memória pessoal, torna-se adquirida a partir do momento em que me relaciono com eles. A partir desta relação o posicionamento do narrador deixa de ser só como observador, passando a fazer parte, indirectamente, da própria história.

Esta narrativa, em que eu como observador me insiro e a vivencio, pressupõe uma análise dos documentos o mais detalhada possível, recorrendo também aos relatos pessoais de quem fez, realmente, parte desse pedaço de história.

Os manifestos dactilografados, as cartas de sócios, as notícias de jornais, os textos de apoio às sessões, a preservação do material de escritório dentro de uma caixa de metal, despertam os nossos sentidos na estrutura da narrativa, evocam pareceres sobre o modo de trabalhar e de pensar dos membros do Cineclube do Norte.

2 – Fundamentação Teórica

2.1 – Programação Cultural

A programação cultural de determinada região depende das entidades culturais, públicas e privadas, e da programação que apresentam. As acções culturais permitem o desenvolvimento cultural local e, para que esse progresso aconteça, torna-se necessário que haja meios financeiros e técnicos que permitam uma programação regular, que crie hábitos de consumo cultural à população desse local, e da região que integra. Como indica António Pinto Ribeiro, uma programação é a possibilidade de convivemos com um património que, não estando materializável em pedras, monumentos, livros, telas, é tão necessário e tão precioso quanto esse, porque é igualmente património do imaginário (2011, p. 150).

A cargo destas acções culturais estão os programadores, que fazem a escolha, dentro de cada entidade, daquilo que será apresentado ao público. A criação de novos programas culturais implica o conhecimento de uma realidade cultural dentro de um contexto social, das possibilidades orçamentais, do espaço para a programação e das ofertas de mercado (RIBEIRO, 2011, p. 148). O programador “configura-se assim num papel activo e híbrido de cruzamento de diversas funções (investigação, gestão, comunicação, pedagógico, etc.) esferas sociais (cultural, económica, política) e escalas de difusão (local, nacional, transnacional)” e “através das suas escolhas sublinha tendências específicas, consoante as suas ideias de programação” (MADEIRA, 2002, p. xii).

As diferenças de programação dentro de um cineclube vão de encontro aos interesses dos seus dirigentes que normalmente são os programadores. Estas diferenças estão muitas vezes relacionadas com interesses políticos ou pessoais, mas são um factor determinante para a crescente ampliação do seu público ou então, pelo contrário, para o declínio da massa associativa para a qual os cineclubes programam as suas sessões.

2.1.1 – A importância dos cineclubes na programação cultural

Os cineclubes, associações que visam promover a cultura cinematográfica, são um lugar de formação de juízo e apreciação crítica da linguagem e produção audiovisual.

Esta formação e apreciação é obtida através do debate sobre os filmes, favorecendo a troca de ideias entre o público. Segundo a Federação Internacional de Cineclubes (IFFS) o objectivo da criação de cineclubes “is to develop close co-operation between its members, to maintain the presentation, distribution and study of films in the sense of culture, art and social development” (SOCIETIES, 2008).

Os cineclubes são associações sem fins lucrativos e estas são “essenciais para a preservação e reconstrução permanentes das diferentes linguagens artísticas” (LOPES, 1998, p. 123), isto porque lhes são permitidas manifestações artísticas dos mais variados géneros, pois não têm de cumprir os mesmos objectivos que uma entidade cultural que pertença ao Estado. São independentes financeiramente, embora muitas vezes sejam subsidiados projectos que pareçam relevantes - a determinadas instituições ditas oficiais - para a difusão cultural. As associações como os cineclubes não prejudicam a produção, distribuição ou exibição dos filmes - muitas vezes associados a exibições ilegais, os cineclubes dispõem de licenças em todas sessões. São uma forma de expandir a cultura cinematográfica, principalmente para fora dos grandes centros urbanos e, dentro destes, de criar núcleos de aproximação de públicos específicos em que o principal interesse reside no debate e formação da cultura cinematográfica.

A acção educativa e artística do cinema torna-se mais favorável num meio em que a troca de opiniões é uma circunstância até porque, “o espectador a uma sessão cineclubística não pode ver o filme sob o aspecto superficial, de puro passatempo. Isso representaria a negação do espírito cineclubista” (GRANJA, 2005).

Como refere Manuel de Azevedo⁹,

Uma das condições mais importantes para que haja viabilidade de propulsionar a nossa cinematografia, integrando-a no ritmo progressivo a que é forçoso conduzir a vida portuguesa, é a preparação duma clarividente consciência do público. Esta consciência está intimamente relacionada com um mais vasto e fundamental problema: o problema da cultura popular (1948, p. 7).

⁹ Manuel de Azevedo, crítico de cinema, participou activamente na criação do Cineclube do Porto e na difusão dos cineclubes portugueses em geral. O livro a que nos referimos neste estudo, foi uma das primeiras reflexões editadas sobre o movimento cineclubista em Portugal. Editado em 1948, cerca de dois anos após a constituição do primeiro cineclube português, é um importante trabalho pelas considerações feitas acerca do papel dos cineclubes, não só no que se refere à cultura cinematográfica, como ao cinema como manifestação artística. Apesar de pouco mais de 60 anos passados desde a sua publicação é ainda um livro de referência no movimento cineclubista.

A condução para uma consciência do público terá sido desde sempre a preocupação de um cineclubes, ou dos cineclubistas, trabalhando-os no sentido da “elevação do nível cultural ou apenas cinematográfico, do espectador de cinema” (AZEVEDO, 1948, p. 8). E esta elevação cultural consegue-se através da própria actividade, que é caracterizada por conferências, exibição de filmes não comerciais, acções de formação. Naturalmente todas estas acções terão influência na formação de públicos de cinema e na própria heterogeneidade da produção cinematográfica, pela exigência que automaticamente toma efeito e pela diversidade dos próprios públicos.

Apesar de um cineclubes ser considerado por muitos como um espaço elitista, o que de certa forma poderá corresponder a alguma verdade, visto que normalmente é frequentado por um grupo de pessoas muito específico, não será essa a intenção no momento de constituição de um cineclubes. Há a necessidade de chamar para este grupo qualquer indivíduo que se interesse por cinema, nem que seja só para assistir ao filme.

Os Clubes de Cinema não associam apenas técnicos, críticos, estetas e estudiosos de Cinema; chamam a si todos os que apreciam o espectáculo cinematográfico, procurando interessá-los pelos aspectos históricos, técnicos, artísticos, culturais e pedagógicos do cinema e procurando, também, informá-los, afinar-lhes a sensibilidade, educar-lhes o gosto e o espírito crítico (AZEVEDO, 1948, p. 15).

Os cineclubes são responsáveis pela descentralização da cultura cinematográfica em Portugal, no sentido em que permitem aos espectadores de cinema a visualização de obras cinematográficas que já não são, ou nunca foram, possíveis de serem vistas nas salas de cinema do circuito comercial e fora dos grandes centros urbanos. Há um certo distanciamento da cultura do *blockbuster*¹⁰, ou seja, dos grandes êxitos de bilheteira, normalmente associados às grandes produções com orçamentos muito elevados. O cineclubes torna-se num importante meio de manifestação da cultura cinematográfica como expressão artística. Segundo Natália Casqueira,

A oferta cultural em contextos cineclubísticos adquire um carácter, não só vincadamente especializado e temporalizado, mas também uma dimensão distintiva

¹⁰ Como indica Natália Casqueira, “os cineclubes tendem a protagonizar a difusão do cinema de qualidade/cinema de autor – posicionado nos circuitos de exibição/distribuição independentes – por oposição, e numa atitude, de certa forma, redutora e ideologizada, ao cinema do circuito comercial – a produção cinematográfica das grandes indústrias culturais” (1997, p. 82).

porque assenta na exibição de géneros e cinema que não são contemplados localmente pelas instâncias de oferta cultural institucionalizada (1997, p. 82).

Neste sentido torna-se relevante abranger os cineclubes na programação cultural de uma cidade e esta inclusão deverá iniciar-se por um apoio mais significativo nesta área, que não passa necessariamente pelo apoio financeiro, mas o institucional, o apoio à divulgação e à participação activa na cedência de espaços que permitam alojar estes grupos. No entanto, Ana Catarina Fernandes conclui da seguinte forma um estudo publicado em 2010: “Dificuldades económicas e logísticas à parte, os cineclubes vão sobrevivendo e mostrando cada vez mais e melhor cinema a espectadores de todas as idades” (2010).

Para António Pinto Ribeiro, “uma programação é uma opção, porque tem subjacente uma visão do mundo, uma visão de um grupo que se auto-representa e representa os outros”, além de que “a programação é um instrumento de prazer estético interessado e, mais do que um instituto de empregabilidade, um espaço de possível transformação social e educativa, porque permite aos intervenientes (artistas, espectadores, produtores) potencializarem a sua visão do mundo” (2000, p. 60).

Há cerca de 20 anos, já se falava na concorrência do vídeo e de uma maior oferta e diversidade de espectáculos nos grandes centros, aliada à falta de imaginação para encontrar novas formas de enfrentar a época do audiovisual (ANDRADE S. , 1991). No entanto, os cineclubes tentavam de alguma forma fugir a essa realidade. Hoje em dia, repara-se que a força que existia há 20 anos, não foi suficiente para manter a dinâmica cineclubista nas grandes cidades¹¹, especialmente na cidade do Porto, e, hoje, pode também facilmente atribuir-se responsabilidades à internet, pela disponibilização rápida de ficheiros.

Mas será que se deve realmente responsabilizar a troca facilitada de ficheiros, pela ausência de públicos de cinema no circuito cineclubista? Ou será que a programação e a disponibilização de meios não são os principais responsáveis por esta falha?

¹¹ Uma excepção será o Cineclube de Guimarães, talvez o único que se mantém com actividade regular, com um número de sócios surpreendente e uma programação variada.

Ana Catarina Fernandes (2010) para um artigo sobre cineclubes em Portugal, fez um levantamento dos cineclubes em actividade regular. Apesar de o mais frequentado ser o Cineclube ABC de Lisboa, destacam-se os de fora dos grandes centros urbanos, que, por fazerem parte de meios com populações menos numerosas, favorecem o associativismo, onde se incluem os cineclubes, contribuindo para uma partilha da cultura cinematográfica.

António Rodrigues (2011, p. 12) numa retrospectiva da vida de João Bénard da Costa enquanto programador de cinema, diz-nos que os programadores tendem a dividir-se em dois tipos: os que são simples agentes de relações públicas e se limitam a acompanhar as tendências em vez de criá-las, pois na realidade desconhecem o produto que oferecem; e o tipo de programador a que chama de *mundo académico* em que o contacto com o espectador e a noção de prazer estão proibidos.

Segundo Miguel Wandschneider, os cineclubes deixaram de funcionar como memória do cinema para passarem a ser, também eles, um lugar de amnésia ou tão só de gestão da memória de um presente fugidio. Muitos cineclubes prescindiram já dos ciclos temáticos e os que chegam a ser organizados raramente ostentam qualquer coerência interna, sendo a relação com os filmes muitas vezes pouco mais do que aleatória (CASQUEIRA, 1997, p. 90).

O programador de cinema, como era João Bénard da Costa, já pouco se encontra, pois, para fazer uma programação de cinema – e não só de cinema –, é necessário o gosto, a paixão, a vontade de escrever sobre esta arte, conhecê-la de forma a que se possa falar sobre ela, e que este gosto passe facilmente para o espectador, de modo a que no momento do contacto com a obra, o espectador perceba o que realmente está a ver e participe nela.

Assim, mais do que os apoios institucionais, que não se querem pôr de parte porque são também fundamentais, é necessário que haja uma programação rica, com sentido, de modo a atrair mais espectadores e mais sócios conseguindo-se um grupo de partilha de conhecimentos e sentidos. Desta forma, poder-se-ia voltar a criar um movimento cineclubista no Porto, através da emancipação da comunidade a que se refere Jacques Rancière: “desmantelar a fronteira entre os que agem e os que vêem, entre indivíduos e membros de um corpo colectivo” (2010, p. 31).

Como defendeu J. Henrique Barros, (...) os cineclubes têm de possuir a força e a imaginação suficientes para poderem viver apenas dos seus associados e das suas actividades, qualquer outra dependência arrastando um equilíbrio instável e um risco de falsa segurança ou derrocada, ainda que sem prejuízo da sua independência possam usufruir do que os responsáveis culturais entendem gostar (1985).

O espólio do Cineclube do Norte, encontrado em circunstâncias pouco nobres, esquecido num armazém e a degradar-se, torna-se alegoricamente um reflexo do estado do movimento cineclubista ou dos cineclubes na cidade do Porto, tornando-se desta forma relevante o levantamento do espólio como uma pequena contribuição para a história cineclubista portuense.

Todos os documentos que o compõem, repercutem a dinâmica que existia, a preocupação de uma programação heterogénea mas que privilegiasse a estetização

do Cinema, o Cinema como Arte, contribuindo deste modo para a formação de públicos da cultura cinematográfica. Esta era a visão do mundo do CCN, a visão que António Pinto Ribeiro fala e a que nos referimos anteriormente, uma vontade de que o cinema fosse acolhido por um maior número de pessoas e independente de qualquer crença. Este modo de programar fez com que se atraíssem pessoas às salas de cinema, dinamizando um movimento que se encontrava estagnado. “É assim que a actividade dos cineclubes volta a ganhar importância, quando apresentam filmes em antestreia ou obras de cinematografias não-americanas” (ANDRADE S. C., 1990).

Os momentos de crise sempre existiram, mas com a força de vontade dos participantes e interessados era possível disponibilizarem-se meios para que se concretizassem os projectos, tendo a Federação Portuguesa de Cineclubes um papel importante na concretização da maior parte deles, assim aconteceu durante cerca de 25 anos com o Cineclube do Norte, apesar de nos últimos cerca de 10 anos, toda a programação ter ficado a cargo de uma só pessoa e as sessões serem menos regulares.

Os problemas financeiros e a dificuldade de angariação de sócios e novos dirigentes contribuíram para infligir a degradação do cineclube. A dificuldade, a partir de determinado momento, em encontrar um local que acolhesse as sessões foi também relevante para o seu declínio.

As acções culturais em prol do desenvolvimento cultural local passam pela disponibilização de meios financeiros, de competências técnicas e de disposições culturais, de agentes profissionalizados e especializados, que articulem as esferas de produção e de difusão culturais, enfim, de políticas culturais enquadradas, no caso particular, em contextos urbanos (CASQUEIRA, 1997, p. 80).

2.2– Arquivos

Interessa-nos aqui compreender a definição de arquivo e a sua importância enquanto sustentação de factos históricos partilhados por uma memória colectiva, em determinado grupo ou sociedade.

A importância dos arquivos no panorama cultural da sociedade actual, incide numa aspiração quase que autoritária de preservação e pouco numa necessidade de produção de conhecimento e experimentação de sensações.

Entendemos que os arquivos poderão ser usados para completar e criar narrativas escritas ou visuais de factos que sejam notáveis para a descrição de uma determinada

sociedade. Neste caso, de um grupo cultural específico – cineclube – como representante cultural da cidade do Porto nas últimas décadas do século XX.

2.2.1- O Conceito de Arquivo

Segundo Jacques Derrida, a palavra “arquivo”, manifesta-se por dois princípios, o princípio físico, histórico ou ontológico e o princípio nomológico. Da etimologia da palavra grega *arkhe*, “arquivo” conduz à memória, pela origem da palavra, mas transporta-nos para o princípio no sentido nomológico, o do mandamento:

This name apparently coordinates two principles in one: the principles according to nature or history, there where things commence – physical, historical, or ontological principle – but also the principle according to the law, there where men and gods command, there where authority, social order are exercised, in this place from which order is given – nomological principle (DERRIDA, 1996, p. 1).

Ou seja, remete-nos para a matéria – o que compõe o arquivo –, para o real – recordação de um facto histórico – e para o conhecimento – a teoria sobre a realidade que é representada pelo arquivo, seguindo sempre o princípio da nomologia, ou seja, o das leis, existindo sempre uma autoridade que ordena sequencialmente os materiais existentes.

Inicialmente, os arquivos encontravam-se domiciliados em casas privadas e eram os seus proprietários que geriam o modo como os arquivos eram separados e ordenados, inclusive as temáticas que eram apresentadas. Estes senhorios tinham o poder de interpretar os arquivos, narrando-os segundo as suas próprias teorias.

Um pouco como os arquivos, durante a época dos grandes descobrimentos do século XVI e século XVII, surgiram os Gabinetes de Curiosidades¹², uma grande parte com catálogos, para que estes gabinetes pudessem ser exibidos à comunidade científica (os que mais interesse tinham nestas colecções) e à população em geral.

¹² Também chamados de Quartos das Maravilhas, eram locais onde se acumulavam uma variedade de objectos raros, provenientes na maior parte das vezes, das grandes viagens exploratórias. A maior parte dos objectos era normalmente referente a animais, vegetais, minerais e humanos e servia, além do usufruto dos próprios coleccionadores, para investigações científicas. A partir do século XVIII, estes gabinetes são substituídos por instituições oficiais e colecções privadas. Os gabinetes de curiosidades são considerados os antecessores directos dos museus.

Os arquivos, ou as colecções, não deixam de ser abrigos de uma memória, como refere Derrida, “But it also shelters itself from this memory which it shelters: which comes down to saying also that it forgets it.” (1996, p. 2). São assim, importantes reflexos de uma ou várias histórias, de uma experiência histórica que pode ser trazida para o presente a qualquer momento. Os documentos pertencentes a um arquivo, são o reflexo de um determinado grupo ou sociedade e, de certo modo reproduzem o panorama cultural em que se inseriam. Facilmente se compreendem hábitos e costumes, orientações políticas, sexuais, etc.

Diferentes de uma colecção ou biblioteca, os arquivos distinguem-se pelo modo como são organizados os documentos.

Segundo Elizabeth Yakel, os arquivos, projectados para ordenar e proporcionar acesso facilitado a colecções, também podem criar barreiras no acesso a essas mesmas colecções (2003). O facto de estarem disponíveis em locais institucionalizados, na maior parte das vezes com acesso restrito (esta restrição interessa para a preservação dos documentos), dificulta a acessibilidade por parte da população em geral, sendo possível o acesso unicamente à comunidade científica.

Mas esta limitação de acesso não limita, também, um conhecimento da história presente nesses arquivos? Sendo um arquivo a manifestação de uma cultura, não será limitador disponibilizá-lo unicamente a uma comunidade científica que, no fundo será uma ínfima parte da população de determinada região?

Naturalmente, a disponibilização de uma documentação histórica, não tem de ser completa. Ou seja, não será necessário que, por exemplo, todos os livros possam ser folheados. No entanto, poder-se-ão criar alternativas que possibilitem o acesso a esses documentos. O simples facto de uma colecção poder estar exposta, mesmo que intocável, pode criar experiências importantes para as pessoas que as observam. E o facto de se poder fantasiar sobre aquilo que se observa, poderá transformar uma sociedade.

O arquivo é segundo Giorgio Agamben, um sistema de relações entre o que foi e o que não foi dito. Entre o que está dentro e fora da linguagem, entre o que é, e não é dito em qualquer linguagem, entre a possibilidade de existência e inexistência de discurso,

The archive is thus the mass of the non-semantic inscribed in every meaningful discourse as a function of its enunciation; it is the dark margin encircling and limiting every concrete act of

speech (AGAMBEN, 1989, p. 38). É o testemunho de uma memória colectiva que acaba por ser limitada pelo próprio discurso arquivístico¹³.

Da mesma forma que, para Michel Foucault (FOUCAULT M. , 1969, p. 29), o arquivo se situa, entre a linguagem que define um sistema de construção de possíveis pensamentos e o conjunto de documentos que recolhe as palavras que são ‘faladas’ por esses mesmos testemunhos, encontrando-se num nível muito particular, o de uma prática que faz emergir uma multiplicidade de declarações, sem o peso de uma tradição e sem se constituir como uma biblioteca fora do seu tempo e lugar. É o sistema geral de formação e transformação de testemunhos para sobreviverem e se submeterem a uma modificação regular.

É um relato do objecto sobre a sua história e uma representação das diversas possibilidades da história desse objecto.

Assim, o arquivo é uma instituição que ordena os documentos e possibilita a perpetuação de uma memória cultural através do seu próprio discurso, permitindo que toda a documentação não se transforme numa massa amorfa, visto que todo o material é agrupado e protegido, não sendo fácil perder-se à mercê de uma qualquer intempérie.

the archive is also that which determine that all these things said do not accumulate endlessly in an amorphous mass, nor are they inscribe in an unbroken linearity, nor do they disappear at the mercy of change external accidents, but they are grouped together in distinct figures, composed together in accordance with multiple relations, maintained on blurred in accordance with specific regularities, that which determines that they do not withdraw at the same pace in time, but shine, as it were, like stars, some that seem close to us shining brightly from afar off, while others that are in fact close to us are already growing pale (FOUCAULT M. , 1969, p. 28).

Para Paul Ricoeur (1978), o objectivo de conservação dos documentos é traído pelo carácter institucional com que se definem os arquivos. O documento, que será aquele que realmente terá importância para ensinar e passar informação histórica e narrativa, acaba por ser abafado pelo carácter institucional do arquivo. A constituição de um arquivo alternativo, o “arquivo expositivo” de que falo mais à frente, poderá trazer vantagens na difusão do conhecimento histórico presente nesses arquivos.

¹³ Segundo Michel Foucault, o discurso arquivístico é “uma prática que faz surgir uma multiplicidade de enunciados como tantos acontecimentos regulares, como tantas coisas oferecidas ao tratamento e à manipulação.” (2008, p. 147) e “é o sistema geral da formação e de transformação dos enunciados” (2008, p. 148).

Mais importante do que o arquivo em si, são os documentos que o compõem. São estes que nos definem os caminhos mais importantes para a investigação, narram-nos histórias que não são possíveis de se observar, se fizerem parte do grupo (arquivo). Ou seja, se forem analisados pelo seu todo e não no particular.

O documento tem aqui o mesmo papel do monumento. Apesar de o *monumento* ser uma herança do passado, com o poder de perpetuação, voluntária ou involuntária, das sociedades históricas, e os documentos, uma escolha do historiador que se apresentam como fundamentadores de factos históricos (GOFF, 1984, p. 95), dentro do arquivo, o documento apresenta-se como perpetuador de factos históricos e, desta forma ganha a mesma importância do *monumento*.

Referindo-se ao arquivo cinematográfico, Christa Blumlinger (2002, p. 106), citando Jacques Rancière, compara também o documento à definição de monumento, pela sua materialidade e acaso, mas que pode também testemunhar determinado acontecimento. “ el monumento es aquello que habla sin palabras, aquello que, sin tener la intención de instruir, nos transmite algo que contiene en su interior una memoria, por el simple hecho de preocuparse sólo por su presencia”. O documento é monumento porque cumpre uma função metonímica, isto é, representa o todo pela parte, na qualidade de ícone, assim como um monumento é uma evocação a determinado acontecimento histórico relevante.

Diferente de uma coleção ou biblioteca, Charles Merewether considera que o arquivo, “constitutes a reposit or ordered system of documents and records, both verbal and visual, that is the foundation from which history is written” (2006), o que reforça o que tem sido defendido até aqui. Os documentos pertencentes a um arquivo, sejam eles de que género forem, compõem um relato verbal e visual de factos históricos e que têm o papel de fundamentar qualquer narrativa que a partir deles se pretenda construir, seja esta visual ou gráfica.

E porque, como refere Alain Resnais, em *Toute la mémoire du monde*, o homem tem uma memória curta, acumula inúmeros auxiliares de memória. E tendo o homem medo de ser engolido por essa massa de palavras, de modo a salvaguardar a sua liberdade, constrói fortalezas. (1956)

2.2.2 – Introdução ao contexto arquivístico nacional

Podemos dividir os arquivos em dois tipos, os institucionalizados que pertencem a entidades públicas ou privadas e que estão registados nas entidades estatais, e os

não institucionalizados, que o seu registo não se encontra publicamente revelado e que normalmente pertencem a entidades privadas.

Necessários para produzir e conservar relatos de um determinado grupo ou sociedade, os arquivos, de um modo geral, estão conservados em espaços institucionalizados, disponibilizados segundo determinadas regras. Estas regras são estabelecidas pelo próprio espaço onde o arquivo se encontra sediado, podendo assim diferenciarem-se de local para local.

Ordenados segundo uma tipologia que permite o fácil acesso a determinado momento da história, os arquivos não deixam de permitir que cada facto seja independente de todos os outros que aconteceram no mesmo período. Desta forma, não é permitida uma visão geral imediata de determinado momento histórico mas sim, percepções individuais de cada período.

A Direcção Geral de Arquivos, integrada na Secretaria de Estado da Cultura, é o organismo coordenador do sistema nacional de arquivos independentemente da sua forma, suporte ou registo. (ARQUIVOS, 2012)

Os arquivos são distinguidos entre Distritais, Municipais e Regionais, e estão sob a tutela da Secretaria de Estado da Cultura e da Direcção Geral de Arquivos. As instituições arquivísticas públicas têm como principais objectivos e preocupações, incorporar, preservar, inventariar, catalogar e difundir o património documental.

Como indica o site do Arquivo Distrital de Aveiro, a sua missão é:

promover a execução da política arquivista no âmbito do distrito, de acordo com as orientações da Direcção Geral de Arquivos (DGARQ), incentivando a recolha, salvaguarda, valorização do património arquivístico de interesse público, apoiando tecnicamente a organização de arquivos públicos e privados e impulsionando a divulgação cultural, educativa e pedagógica de âmbito arquivístico (AVEIRO, 2012).

Consoante o local onde estão inseridas, as instituições arquivísticas impulsionam a preservação da documentação dessa mesma região, à excepção do Arquivo Nacional da Torre do Tombo que,

é um arquivo central do Estado que preserva documentos originais desde o séc. IX até à actualidade, cabendo-lhe, por consequência da sua perenidade, preservar também os novos arquivos electrónicos no âmbito de actuação do organismo, a par do mandato explícito para dar execução à lei que estabelece as bases da política e do regime de protecção e valorização do património cultural, na sua vertente de património arquivístico e património fotográfico (TOMBO, 2010).

O património que se pode encontrar nestas instituições foi comprado ou doado, e pertencia às paróquias, a empresas públicas, à administração central e local, associações e particulares.

No entanto, no que se refere ao património artístico (como o cinema, a fotografia, as artes plásticas e demais intervenções artísticas), podem ser encontrados nas instituições que lhes estão destinadas, como museus e institutos, ou nos locais onde foram produzidas, embora também nestes espaços, o acesso ao arquivo seja bastante limitado ou praticamente nulo, ou porque algumas instituições encerraram e se desconhece o paradeiro do arquivo, ou então pela falta de apoio do Estado que não permite a sua organização e por conseguinte torna ineficaz a manutenção dos espólios e assim a facilidade de acesso ao público.

Segundo o nº2/c do Artigo 78º da Constituição da República Portuguesa (NABAIS, 2010, p. 168), “ Incumbe ao Estado, em colaboração com todos os agentes culturais, promover a salvaguarda e a valorização do património cultural, tornando-o elemento vivificador da identidade cultural comum.” Embora seja um dever de todos, preservar, defender e valorizar o património cultural.¹⁴

Por património cultural, entende-se tudo o que seja de interesse cultural relevante, histórico, paleontológico, arqueológico, linguístico, documental, artístico, etnográfico, científico, social, industrial ou técnico, e sobre os bens culturais reflectem valores de memória, antiguidade, autenticidade, originalidade, raridade, singularidade ou exemplaridade.¹⁵

Assim, os arquivos inserem-se na categoria de bens móveis¹⁶, que são constituídos por espécies artísticas, etnográficas, científicas e técnicas, bem como espécies arqueológicas, arquivísticas, audiovisuais, bibliográficas, fotográficas e fonográficas¹⁷, integrando-se também desta forma no que se entende por património cultural.

O património arquivístico rege-se segundo determinadas normas que estão previstas na Lei do Património Cultural (Lei nº 107/2001 de 8 de Setembro). Os arquivos, integram o património arquivístico desde que sejam produzidos por entidades de nacionalidade portuguesa e que se revistam de interesse cultural relevante¹⁸, e são

¹⁴ Artigo 78º/1 da Constituição da República Portuguesa (NABAIS, 2010, p. 168)

¹⁵ nº 3 do Artigo 2º da Lei do Património Cultural (NABAIS, 2010, p. 171)

¹⁶ Bens imóveis pertencem à categoria de monumento, conjunto ou sítio.

¹⁷ nº3 do Artigo 55º da Lei do Património Cultural (NABAIS, 2010, p. 191)

¹⁸ nº1 Artigo 80º da Lei do Património Cultural (NABAIS, 2010, p. 202)

compreendidos como um conjunto orgânico de documentos, público ou privado¹⁹, que sejam constituídos a título de prova ou informação do exercício de determinada actividade²⁰ de interesse cultural relevante.

A protecção do património arquivístico rege-se segundo determinados critérios que devem ser tidos em conta, para a sua classificação ou inventário²¹, e por formas específicas de protecção²². Cada arquivo inventariado, deverá ser descrito de acordo com as Normas Gerais Internacionais de Descrição Arquivística de modo a que possam ser validados pelos serviços nacionais²³.

As Normas Gerais Internacionais de Descrição Arquivística têm como objectivo “identificar e explicar o contexto e o conteúdo da documentação de arquivo, a fim de promover a sua acessibilidade” (TOJAL, 2002), e dispõem de regras gerais para a descrição arquivística. Estas regras fazem parte de um método que visa:

- a) Assegurar a produção de descrições consistentes, apropriadas e auto-explicativas;
- b) Facilitar a recuperação e a troca de informação sobre documentos de arquivo;
- c) Possibilitar a partilha de dados de autoridade; e
- d) Tornar possível a integração de descrições provenientes de diferentes entidades detentoras num sistema unificado de informação (TOJAL, 2002).

Apesar de existir uma série de normas a serem seguidas para a inventariação e catalogação do património arquivístico, grande parte destas normas refere-se a arquivos que farão parte de instituições arquivísticas. No entanto, existe uma série de outros arquivos que nunca chegam a estar registados institucionalmente, mas que deverão ser considerados, segundo os artigos da LPC, referidos anteriormente. Estes arquivos são os que fazem parte de projectos artísticos que visam a difusão de determinado património. Muitos destes projectos estão disponibilizados na internet, facilitando desta forma o acesso a esses materiais e a sua difusão, rejeitando as burocracias que a Direcção Geral de Arquivos determina.

O espólio do Cineclube do Norte é o caso de um conjunto de documentação que nunca foi registada institucionalmente mas que se considera um importante relato que valoriza o património cultural no que se refere ao movimento cineclubista português. A

¹⁹ Artigo 81º da Lei do Património Cultural (NABAIS, 2010, p. 202)

²⁰ nº2 do Artigo 80º da Lei do Património Cultural (NABAIS, 2010, p. 202)

²¹ Artigo 82º da Lei do Património Cultural (NABAIS, 2010, p. 203)

²² Artigo 83º da Lei do Património Cultural (NABAIS, 2010, p. 203)

²³ nº4 do Artigo 83º da Lei do Património Cultural (NABAIS, 2010, p. 203)

reduzida informação existente e a importância que se reconhece em todo o material encontrado tornam relevante a organização de um arquivo.

Ao realizar um inventário de todo o material que compõe o espólio contribuo para que seja mais simples a futura constituição de um arquivo documental do CCN. Tudo o que faz parte dele é uma contribuição para o conhecimento de um facto histórico que subsistiu durante cerca de 25 anos na cidade do Porto.

Estes documentos são um relato de acontecimentos históricos que contribuíram para a dinamização de uma cidade durante o período de tempo em que existiu, e tendo pertencido a uma associação que beneficiou culturalmente uma cidade, deverão por isso ser valorizados e preservados.

Os objectos inventariados, a maior parte desgastados pelo tempo, merecem ser restaurados de modo a que possam ser resguardados. Como este património pertence a uma instituição privada, que apesar de já não exercer qualquer actividade, continua inscrita na Federação Portuguesa de Cineclubes, provavelmente pela recusa de o dar por extinto, é necessário depreender o local para o seu depósito. Decisão que caberá a quem é proprietário.

No entanto, para que a conservação dos documentos não seja traída pelo carácter institucional, abafando o carácter histórico e educativo do documento, como foi referido anteriormente, é necessário que se encontrem alternativas para que ao mesmo tempo que se preservam os documentos estes sejam divulgados, contribuindo para a produção de conhecimento.

2.3 – O objecto enquanto parte do arquivo

Segundo o Dicionário da Língua Portuguesa, objecto define-se como, “coisa material, tudo o que afecta os sentidos”. Desta forma, será importante pensar no valor dos objectos que constituem os arquivos, enquanto matéria feita de experiências vivenciadas, quer pelo olhar do observador enquanto mero espectador, quer pelo “olhar” do próprio objecto, no sentido em que as vivências que o objecto sofreu permitem ao observador construir uma narrativa mais aprofundada da matéria. Esta forma de olhar os objectos é abordada por diversos artistas como pudemos ver anteriormente.

Os arquivos são constituídos por documentos que representam prova de determinado acontecimento. Estes documentos, são a matéria que permite fazer prevalecer e representar aquilo a que poderemos chamar de memória colectiva e individual.²⁴

Indeed, our day-to-day, spiritual, emotional, sexual, social, cultural and political lives are conducted in relation to objects and thoroughly mediated by them in whatever forms they take, qualities they possess and complex practices they help enable (CANDLIN, 2009, p. 1).

Os objectos estão repletos de vivências físicas e emocionais. Sendo assim, a preservação destes objectos através da constituição de arquivos, sejam estes institucionais ou não, adquire uma importância extrema.

Os arquivos tornam-se importantes assembleias de objectos, repletos de memórias, que vivem de uma aura²⁵ que os permite fazer sobreviver ao tempo, permitindo um menor distanciamento do passado e que como refere Stoler, citando Pramodya Ananta Toer, “documents are more reliable than the mouths of their authors.” (2009, p. 19), ou seja, concede-se ao objecto uma maior importância naquilo que ele próprio relata, no confronto com o observador, do que o relato feito por quem o criou.

Didi-Huberman fala-nos também da forma como cada um, perante determinado objecto, constrói a sua história através daquilo que vê, remetendo para a questão do objecto aurático, definido por Benjamin:

o objecto aurático supõe assim um modo de varrimento ou de ir e vir incessante, um modo heurístico no qual as distâncias – as distâncias contraditórias – se experimentariam umas às outras dialecticamente. O objecto tornando-se ele mesmo,

²⁴ A memória colectiva é aquela que é partilhada e construída por um grupo ou uma sociedade. No entanto, segundo Jacques Le Goff (1984), a memória tende a confundir a história e o mito, isto porque se baseia não só em factos, mas também na oralidade que rapidamente se transforma em facto, um facto deturpado.

Por memória individual entende-se a faculdade que o indivíduo tem em reter ideias, sensações, impressões adquiridas anteriormente em que o interesse, a afectividade, o desejo, a inibição, a censura podem ser facilmente manipulados. (GOFF, 1984, p.13)

²⁵ Segundo Walter Benjamin, referindo-se ao objecto artístico, revela-nos que a aura do objecto é “uma trama peculiar de espaço e tempo: aparência única de uma distância, por muito perto que possa estar.” (1996, p.127) conferindo ao objecto uma qualidade de excentricidade, quando nele é depositado um valor que extravasa o seu próprio significado, isolando-se em si próprio, “a autenticidade de uma coisa é a suma de tudo o que desde a origem nela é transmissível, desde a sua duração material ao seu testemunho histórico (1996, p.79)

nessa operação, o índice de uma perda que ele sustenta e elabora visualmente: apresentando-se, aproximando-se, mas produzindo essa aproximação como o momento, experimentado como «único» (einmalig) e totalmente «estranho» (sonderbar), de um afastamento soberano, como de uma estranheza soberana ou de algo desnaturalizado. Uma obra de ausência que vai e vem, sob os nossos olhos e fora da nossa vista, uma obra anadíomena da ausência (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 118).

O contacto entre o observador e os objectos que constituem determinado arquivo, permitem uma diferente visão dos documentos, transformando-se esta relação numa observação interpretativa. Quando confrontado com uma colecção de objectos com relevância histórica²⁶, de forma institucional ou menos formal, o observador é induzido a uma análise onde, consciente ou inconscientemente, fará a sua própria reflexão sobre o objecto que tem à sua frente. No arquivo, seja ele apresentado de qualquer que seja a forma, existe imediatamente uma exposição a uma memória, seja esta uma vivência pessoal do observador, ou então pelos contextos sociais, políticos e históricos, para que o objecto remete.

Como refere Bill Brown, as they circulate through our lives , we look through objects (to see what they disclose about history, society, nature, or culture – above all, what they disclose about us) , but we only catch a glimpse of things. We look through objects because there is a discourse of objectivity that allows us to use them as facts (2001, p. 140).

E é neste discurso objectivo, de relato factual, que observamos os documentos de um arquivo e que a partir deles narramos a sua história.

These same objects have symbolic functions , embodying and representing our gods and spirits, averting demons and encapsulating memory . They likewise have social meanings (CANDLIN, 2009, p. 1).

Os objectos, devem ser vistos não só por aquilo que são, mas também por aquilo que representam e pelas histórias que nos contam, permitindo-nos estabelecer relações entre momentos, locais e pessoas e fazer interpretações dessas relações.

²⁶ Qualquer colecção tem a sua relevância histórica, pois remete-nos sempre para uma compilação de objectos antigos que automaticamente tem uma conotação histórica, pois são os sobreviventes do passado, detentores de uma memória. Segundo Baudrillard, os objectos antigos são significantes do tempo “ Yet it is not afuncional, nor purely ‘decorative’, for it has a very specific function within the system, namely the signifying of time.” (2009 : 41) No entanto, os objectos que pertencem a um passado, e que fazem parte das ditas colecções, pertencem também a um presente, no qual adquirem um significado que pode ser diferente daquele que tinham anteriormente ou então acrescentam mais conteúdo ao significado inicial.

O objecto - aqui o antigo, histórico - é, como refere Baudrillard no sentido exacto do termo, um 'retrato de família'. Existe sob a forma concreta de um objecto, a imemorialização de um ser precedente – processo que equivale, na ordem imaginária, a uma elisão do tempo (1997, p. 83). O objecto tem, assim, a qualidade de excentricidade, quando nele é depositado um valor que extravasa o seu próprio significado, isolando-se em si próprio.

2.3.1 – O conceito de Objectificação

A relação entre o objecto e o observador, torna-os inseparáveis no processo de construção da narrativa, visto que o observador/narrador projecta no objecto o seu próprio conhecimento e desta forma, a sua acepção da história. Daniel Miller, referindo-se a *Fenomenologia do Espírito* de Hegel, fala-nos do conceito de 'objectificação', relação criada entre o objecto e o sujeito (ou o assunto, que não passa de uma reflexão do sujeito), enquanto um processo progressivo de conhecimento entre ambos, em que,

(...) these are inseparable; the subject, the object and their variable relationship are products of the process itself. There is never a prior subject, because the subject is always constituted by the process of absorbing its own object. Similarly, the object, if understood as human cultural development, must reflect the capacity of humanity at any given stage of history (MILLER, 1987, p. 27).

O nível de compreensão intelectual sobre o objecto depende das projecções da história sobre o próprio sujeito, acabando por torná-lo parte integrante de si mesmo,

the greater the distance between the subject and its object, the more profound the consequences of the subject's final realization of the truth that the external object, whether in the form of nature, morality or religion is in fact the result of the subject's own projections onto history according to whatever level of intellectual understanding it has reached at that stage, and is therefore an integral part of itself (MILLER, 1987, p. 24).

Assim, o termo objectificação é usado para descrever a relação entre o objecto e o que ele nos diz. Esta relação é entre a "história" do objecto, criada pelo sujeito, e o próprio objecto, estabelecida através de um processo gradual. Objectificação é o crescimento do próprio objecto. (MILLER, 1987, p. 29)

A identidade do objecto é uma auto-manifestação e um auto-reconhecimento do próprio sujeito, passando, desta forma, o discurso do objecto, a ser o discurso do sujeito. Assim, é o sujeito quem estabelece a verdade ou o discurso do objecto.

2.3.2 – Objecto e Memória

Como referi anteriormente, a importância dos arquivos é tomada pela necessidade de preservação de uma memória colectiva ou individual. Os objectos que compõem esses arquivos reflectem vivências físicas e emocionais que permitem representar essa mesma memória.

Assim, será importante definir o conceito de “memória” e a sua importância na interpretação dos objectos que fazem parte dos arquivos e, por conseguinte na memória dos próprios arquivos.

A memória, como ficou dito, traduz-se na faculdade de o indivíduo “reter ideias , sensações, impressões, adquiridas anteriormente. Para Jacques Le Goff (1984) a memória é um conjunto de funções psíquicas que o homem possui, de forma a estabelecer ligações entre as suas vivências passadas e presentes. No entanto estas ligações tornam-se mais reais quando estabelecidas com factos.

No filme *Memento*, de Christopher Nolan, num diálogo entre as duas personagens principais, Leonard (Guy Pierce) e Travis (Joe Pantoliano), o primeiro defende que a memória é um estado falível, e que, para que se possa fazer um registo do acontecimento verídico, é necessário que essas memórias sejam confrontadas com factos reais:

Travis – A vida de um Homem não pode depender de notas e fotografias.

Leonard – Porque não?

Travis – Elas podem não ser de confiança.

Leonard – A memória não é de confiança.

Travis – Ora!

Leonard – A memória não é perfeita. Nem sequer é grande coisa. Pergunte à polícia. O depoimento de uma testemunha ocular é duvidoso. Os polícias não apanham assassinos por se lembrarem de coisas. Juntam factos, tomam apontamentos e tiram conclusões. Factos, e não recordações. É assim que se investiga.

(...)

A memória muda a forma de uma sala, a cor de um carro...As recordações podem ser deturpadas, são uma interpretação , não um registo. E são relevantes quando se possui os factos.

(NOLAN, 2000)

Desta forma, será importante, na criação da narrativa, não descurar aquilo que está à nossa frente, os objectos que nos rodeiam, porque são eles, enquanto sujeitos, que vão permitir a perpetuação de uma Memória, enquanto relato histórico e social. Os objectos são os factos existentes para que a narrativa seja verosímil, ou seja, que se aproxime o mais possível da verdade.

Como refere Didi-Huberman, “o trabalho da memória orienta e dinamiza o passado como destino, como futuro, como desejo” (2011, p. 121) e este desejo de fazer reviver as memórias do passado é estabelecido no confronto do observador com o objecto.

Segundo Raphael Samuel, objects must be seen and felt and touched if they are not to remain inanimate, and restored to their original habitat, or some lifelike replica of it, if they are to be intelligible in their period setting. Events should be re-enacted in such a way as to convey the lived experience of the past (1996, p. 175).

Nesta relação observador/objecto/arquivo poder-se-á assumir que o sujeito (observador) é confrontado muitas vezes com memórias passadas que são reflectidas pelo objecto e consequentemente pelo arquivo em si.

Os objectos arquivados são por isso, na maior parte das vezes, representações das vivências de quem os observa. Nem sempre por uma relação directa do sujeito com os objectos, mas por associação a acontecimentos que ficaram marcados na sua memória. Claramente, quando se fala de arquivos, imediatamente os podemos associar à dinamização do passado que refere Didi-Huberman.

Um pouco à semelhança do Atlas Mnemosyne²⁷, construído por Aby Warburg, no arquivo estabelecem-se relações entre cada um dos documentos. Cria-se assim

²⁷ O Atlas Mnemosyne, cujo nome é uma homenagem à deusa grega da memória, Mnemosine, consiste em cerca de mil fotografias, agrupadas em 63 painéis, em que é estabelecida uma relação entre cada uma das fotografias, numa relação entre o passado e o presente. A ideia de Aby Warburg seria fazer reconstruir uma história da arte através de códigos de representação, onde se comparam imagens e se estabelecem relações entre elas através da memória, de modo a tentar entender o significado de cada uma delas. Existia a necessidade de devolver essas imagens ao presente, como importante meio para um entendimento daquilo que seria o património artístico. Havia a necessidade de entender que cada imagem vive das suas experiências sociais e políticas. Como refere Vítor Serrão, devolve vida a tantas obras de arte que

analogias entre imagens passadas e presentes, quer tenham sido vividas pelo observador, quer façam parte exclusivamente de um conhecimento geral sobre determinado acontecimento. De qualquer forma, no confronto com um destes objectos, como referido anteriormente, é quase imediata a associação a qualquer situação vivida pelo observador, originando uma recordação de um qualquer determinado momento da sua vida, como é relatado, em *Les statues meurent aussi* (1953):

Arte Negra:

Nós a olhamos como se tivesse sua razão de ser. No prazer que nos dá. As intenções do negro que as cria, as emoções do negro que a olha, isso nos escapa. Porque estão escritos na madeira, nós tomamos seus pensamentos por estátuas e encontramos o pitoresco, lá onde um membro da comunidade negra vê o rosto de uma cultura.

É seu sorriso de Reims que ela olha. É o signo de uma unidade perdida na qual a arte era a garantia de um acordo entre o homem e o mundo. É o signo desta gravidade que lhe lega, para além da mestiçagem e dos barcos de escravos, esta velha terra de ancestrais, a África (MARKER & RESNAIS, 1953).

Do mesmo modo, que nos arquivos de Susan Hiller, referida anteriormente, o observador é estimulado a confrontar-se com as suas memórias, não há continuidade, nenhuma forma de vincular os fragmentos a um círculo existente ou a uma trajectória histórica, deixando assim que o espectador seja impelido para um encontro e pergunte: “ O que é que isto está aqui a fazer? O que tem a ver comigo?” – talvez um encontro inesperado com o seu “eu secreto” (FERNANDES & ROBINSON, 2004/2005, p. 189).

No entanto “ a memória pode conduzir à história ou distanciar-se dela” (GOFF, 1984, p. 21), se pensarmos como *Leonard*, em *Memento*, se não tivermos factos que se relacionem com as nossas memórias, que as tornem físicas, facilmente são desvirtuadas, e poderão tornar os arquivos em “monumentos à morte” (RUHRBERG, 1999, p. 568) querendo com isto dizer, que facilmente as memórias de uns são tomadas por outros, havendo alienação daquela que é a verdade, a primeira memória, acabando por produzir falsos relatos e transformando a narrativa longe de ser autêntica.

passaram da glória ao esquecimento -, assume a utilidade maior da própria disciplina histórico-artística na sua verdadeira dimensão patrimonial (SERRÃO, 2007, p.41).

Assim, na construção da narrativa a que nos propomos, perante os objectos que compõem o espólio do Cineclube do Norte, torna-se importante pensar na auto-reflexão como a visão do narrador perante o conjunto de objectos que estão à sua frente. O narrador deve ouvi-los, reflectir nas suas memórias, as do narrador e as que o objecto parece contar, e basear-se nos factos, para que o discurso, apesar de auto-reflexivo, seja o mais próximo da verdade, tentando não “ confundir a história com o mito” (GOFF, 1984, p. 14).

Capas, cartazes, cartolinas, fotografias, livros e muitos outros objectos constroem a história do Cineclube do Norte. Todos eles, importantes em determinado período de tempo, ganham novamente valor. Estes objectos revelam as vivências de um grupo de cineclubistas que desejava que o cinema fosse entendido como arte, longe de qualquer ideologia, visível na programação diversificada que apresentavam.

As marcas do tempo e do uso que lhes foi dado encontram-se nas anotações, nos carimbos, selos ou linhas que sublinham alguns documentos, e outros sinais. Estas são as vivências físicas que estes objectos nos transpõem para o presente, permitindo a reconstrução de uma memória que há muito se encontrava apagada.

Uns objectos revelam mais informação que outros, no entanto, todos eles são narradores de determinado acontecimento, pelo seu papel informativo ou utilitário, ajudam a criar relações na construção da história, ambos são o comprovativo muitas vezes da utilidade uns dos outros. Todos fazem parte de uma história que é comum.

As memórias do narrador, as minhas memórias, não fazem parte desta mesma realidade, são memórias que estão associadas a outros momentos, a outras situações bem distintas mas que de alguma forma se relacionam. Lembranças de uma outra notícia, um ou outro filme. Embora com a intensidade com que me relaciono com os objectos para produzir uma narrativa quase que essas memória se tornam pessoais, os relatos intensificam-nas.

À medida que cada objecto é analisado, inicia-se também o processo de catalogação e ordenação, mais uma vez a pensar na construção da narrativa visual. Começam a ser ordenados cronologicamente e lentamente recuperados. Este processo ajuda também à observação e procura detalhada de uma ou outro pormenor que se tornará relevante na construção da narrativa.

3 - O Espólio

Depois de um incêndio no sótão da Gesto Cooperativa Cultural, onde o espólio do Cineclube do Norte se encontrava depositado, José Paiva, director da Gesto, fez uma descrição sobre a qual criei imagens que se transformaram quase numa vivência pessoal: enquanto o fogo ainda se mantinha aceso, José Paiva e José Mário Bastos, director do Cineclube do Norte, vestido com um casaco impermeável verde, retiraram apressadamente toda a documentação que lá se encontrava, num esforço que se manifestou pela rapidez com que tentaram preservar a história do cineclube. Apesar do esforço, muito material foi dissipado pelas chamas e pela água que os bombeiros lançaram para apagar o fogo.

Neste relato, vivenciei o momento pela descrição que me foi feita, a tentativa de retirar o material de um espaço que tão bem conheci e que não fazia ideia do que lá se encontrava.

A maior parte do material tem marcas desse dia, que julguei serem do abandono de alguns anos a que o espólio se tinha prestado, mas grande parte é de toda a água que correu e que depois com o acumular do pó se foi degradando ainda mais. Quase tudo se pode recuperar, com o mesmo esforço com que se salvou essa memória que agora, finalmente, poderá fazer parte de um presente.

O espólio é composto por muito material, que no desempacotar dos caixotes foi sendo agrupado em secções para que fosse mais simples a descrição daquilo que o compõe. Tudo foi reunido de forma a que se pudesse fazer uma comparação com os dados que nos são revelados em alguns documentos e com as descrições feitas nas entrevistas. Este confronto torna-se difícil pela escolha que é necessária fazer para se começar, correndo sempre o risco de nos perdermos com objectos que nos são próximos e que fazem parte da nossa memória. É necessário o esforço de nos distanciarmos para não nos deixarmos envolver em demasia e acabarmos centrados em aspectos que só a nós interessam, passando o discurso a ser demasiado pessoal e difícil de entender para quem observa e nos observa.

No entanto, é quase obrigatória esta primeira abordagem, pessoal e amigável como refere Walter Benjamin, em “Unpacking my library – a talk about book collection”, que reflecte exactamente este contacto com o espólio e a relação que, quase obrigatória, se estabelece,

I am unpacking my library. Yes, I am. The books are not yet on the shelves, yet touched by the mild boredom of order. I cannot march up and down their ranks to pass

them in review before a friendly audience. You need not fear any of that. Instead, I must ask you to join me in the disorder of crates that have been wrenched open, the air saturated with the dust of wood, the floor covered with torn paper, to join me among piles of volumes that are seeing daylight again after two years of darkness, so that you may be ready to share with me a bit of the mood - it is certainly not an elegiac mood but, rather, one of anticipation - which these books arouse in a genuine collector (1968, p. 59).

A ordenação do espólio foi feita categoricamente pela incapacidade de o poder fazer por ordem cronológica, no entanto numa abordagem inicial considera-se suficiente fazê-lo deste modo. Mais importante é perceber o que existe para depois se poder confrontar com os aspectos da história que nos são relatados. Poder-se-á assim enumerar as categorias em que este espólio se encontra dividido: livros e catálogos, revistas internacionais e nacionais, cartazes, cartolinas, diversos e VHS. Estas categorias são criadas para que o investigador, e de forma a sentir-se confortável, se possa orientar na descrição dos factos e de preparar aquilo a que se propõe, a reconstrução histórica do cineclube.

Esta é uma divisão que naturalmente só interessará a quem está em contacto com o espólio, no entanto é também no momento da categorização que as principais reflexões são feitas, é nesta ocasião que surgem as principais dúvidas, as que vão permitir começar a indagar a história para que se lhes possa responder. O cheiro, a cor, o pó, indicam-nos o tempo que esta história andou perdida e a demora no agir sobre ela. E a tentativa de eliminação destes ruídos que o tempo deixou, fazem com que ainda mais nos aprofundemos na análise destes objectos.

E este aprofundamento é mais uma vez a causa da personificação da narrativa, é o nosso reflexo enquanto observador, investigador, pela proximidade e pelo desejo que muitas vezes nos é participado pelo objecto, que nos conta a história através dos nossos próprios desejos e memórias.

Estes objectos são *significantes do tempo* (BAUDRILLARD, 2009) e é nesse sentido que despertam determinadas sensações. É esta ligação ao passado, a procura de uma história, uma preservação da memória para a reconstruir, para que aquilo que estes objectos nos mostram não fique perdido. Mas eles ajudam-nos também a construir um novo relato, pois apesar de pertencerem a um passado são também objectos do presente, no qual adquirem um significado que pode ser diferente daquele que tinham anteriormente, ou então acrescentam mais conteúdo ao significado inicial.

3.1 – Livros

Os livros foram os primeiros objectos a serem encontrados, faziam parte dos primeiros caixotes abertos e onde todas as interrogações se iniciaram. Biografias, enciclopédias, livros técnicos, todos eles fizeram parte da biblioteca que o CCN foi construindo ao longo do tempo que esteve em actividade. Uma forma de proporcionar aos sócios, através de uma significativa colecção de volumes dedicados ao cinema, a pesquisa e a formação na cultura cinematográfica. Estes livros serviam também de apoio para a elaboração dos textos que em todas as sessões acompanhavam a projecção do filme. Todos os livros, ou a maioria, estão carimbados na primeira página com a indicação de que pertence à biblioteca do Cineclube do Norte.

Cobertos de pó e, a maior parte com reminiscências do incêndio, estão agora dispostos em prateleiras e outros caixotes para que num próximo contacto se proceda à sua limpeza aprofundada e recuperação. Alguns foram consumidos pelos bichos, que formaram autênticas estradas no seu interior. Esses já não têm recuperação possível, no entanto deverão ser mantidos, pois são também um relato do tempo. A degradação faz também parte da história, normalmente relato de um período de estagnação, tudo o que deixa de ser cuidado acaba por morrer, nem que seja lentamente e, como refere Carlo Carena,

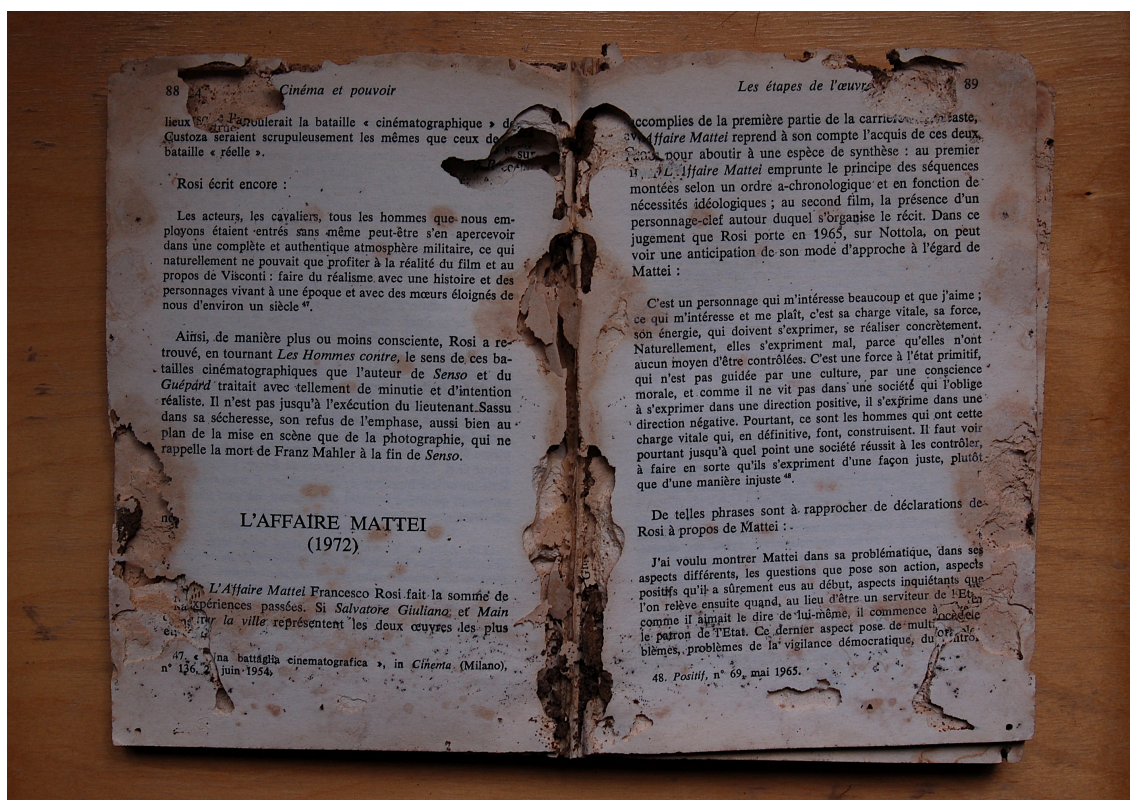


Fig. a – Exemplo de livro degradado sem possibilidade de restauro. *Francesco Rosi, cinéma et pouvoir* de Jean-a.Gili, 1976

a ruína pode por um lado evocar o passado glorioso e a caducidade de todas as coisas, ser objecto de reflexão histórico-filosófica; por outro lado, pode dar lugar a um sentimento subtilmente crepuscular; pode ser uma ruína clamorosa, eloquente, com uma massa obstrutiva ou, pelo contrário, um efémero bastidor visual, um frio contraste, uma ironia irrisória (1984, p. 105)

e, todos estes livros, assim como todos os outros objectos evocam um pouco estes estados, o da reflexão histórico-filosófica, o do sentimento de declínio que se expressa no próprio estado dos objectos e, a imagem de todo o conjunto que revela a energia de um grupo que passou a paisagem, que se transformou em adorno que honra esse mesmo grupo.

Consegue perceber-se que a maior parte dos livros foram folheados variadíssimas vezes, quase se consegue ouvir o folhear das páginas, alternado com o riscar do lápis que sublinha uma ou outra frase mais importante que até poderá vir a ser usada num texto de apoio.

Talvez se deva ordenar a biblioteca por temas. Apesar de alguma confusão que as fotografias revelam, em que nada parece estar muito bem organizado apesar de arrumado, provavelmente seria este o plano, mas os escassos recursos humanos não o permitiram.

Muitos livros foram comprados pelo cineclube, que apesar da falta de recursos financeiros, sempre fizeram o esforço para que a biblioteca fosse actualizada quanto fosse possível. Outros foram oferecidos por sócios e, ainda há aqueles, que as famílias dos sócios que entretanto faleceram acharam por bem entregar ao cineclube como forma de agradecimento ou de apoio a uma causa que o falecido apoiava incondicionalmente.

3.2 - Revistas Internacionais e Nacionais

As revistas de cinema faziam também parte da biblioteca do CCN. Estão um pouco mais danificadas que os livros, por serem de um material mais frágil, que a água não perdoou, mas que são uma parte significativa deste espólio.

Uma grande variedade de revistas europeias e americanas podem ser consultadas. No entanto destaca-se a revista *Cahiers du Cinéma* da qual são numerosos os exemplares, e outras revistas francesas. Nos anos 70 e 80 havia uma “cultura” do francês, era habitual lerem-se revistas francesas, só nos anos 80 aparecem as

3.3 - Cartazes e cartolinas

De algumas sessões que foram programadas pelo Cineclube do Norte há imagens que as retratam. As cartolinas e os cartazes que normalmente eram colocados à entrada da sala de cinema, estão quase todos em bom estado, ou são facilmente recuperáveis. Os cartazes só têm as marcas das dobragens, que com o empilhamento do material, e o pó, fizeram com que ficassem mais vincados e, alguns, têm as marcas das bobines que lhes pousavam em cima. As cores permanecem quase intactas. Alguns têm inscrições a marcador na parte exterior que identifica o filme a que se refere. A tradução do título do filme, era feito a stencil, preto, branco ou vermelho, e normalmente não interfere com a imagem, assim como a classificação etária que também a stencil, ocupa normalmente o canto inferior direito. Estas inscrições vinham já das distribuidoras, a quem sorrateiramente não se devolveu o material, contribuindo para a ampliação do espólio.

Os cartazes maiores, normalmente com mais de um metro, são os dos filmes



Fig. c – Cartazes de cinema dobrados

estrangeiros, que normalmente eram emprestados pelas distribuidoras no momento de aluguer do filme, mais pequenos os dos filmes portugueses, com um metro ou menos, mas ainda em melhor estado se encontram, talvez por estarem enrolados, sendo por isso o cuidado maior para não os amachucar.

Outros cartazes ainda, embora escassos, de ciclos organizados pelo Cineclube do Norte, ou por qualquer outro em que participasse, ou simplesmente para divulgar algo que consideravam importante. Havia alguma cumplicidade entre os cineclubes, principalmente com os do Norte do país, que eram mais pequenos e onde dificilmente chegavam os filmes.

As cartolinas estão em maior quantidade, o peso do conjunto é também muito superior. O estado de envelhecimento é o natural, o de quando os objectos estão expostos ao pó e à humidade. Algumas relatam o incêndio pelas pequenas marcas que lhes foram deixadas, ou estão um pouco queimadas, ou as fotografias deterioradas por causa da água. Ainda são também visíveis vestígios dos fios que as



Fig. d - Cartolinas

seguravam quando à entrada das sessões.

Representativos muitas vezes de movimentos de carácter político ou artístico, os cartazes e cartolinas de cinema são apreciados como peças de valor estético, além da função informativa que naturalmente lhes é atribuída.

Os cartazes e as cartolinas revelam a heterogeneidade dos filmes que o CCN exibia. De realizadores bem distintos, no entanto sempre escolhidos com rigor. Umas vezes comédia outras terror, ou simplesmente um drama. Facilmente se relacionam com as datas das sessões, embora as sessões tenham sido muitas mais do que aquelas que os cartazes e as cartolinas apresentam.

3.4 – Diversos e VHS



Fig. e - Cassetes VHS

Nesta secção incluem-se os materiais de gravação e edição, o material de escritório, fotografias e efichas de sócio e o material usado para impressão de *A Grande Ilusão* e dos boletins de sala.

A partir de determinado momento começaram a gravar em VHS os filmes que alugavam para as habituais sessões (Fig.e). Assim, qualquer sócio poderia rever um filme que tivesse gostado ou simplesmente assistir em casa por não poder ter ido à sala de cinema no dia da sua exibição. Estas cassetes de vídeo faziam também parte de uma filmoteca que o CCN disponibilizava aos sócios, uma ilegalidade que passava despercebida.



Fig. f - Editor de filme de 8mm Film Editor 912

Para os filmes de 8mm, o CCN dispunha de um editor de filmes “ Elmo editor 912 “, um formato que era usado nas formações da Secção de Amadores, para as quais dispunham também de uma máquina de filmar Super8, que já não faz parte deste espólio, mas que é visível em algumas fotografias. Além do editor de filmes, consta no inventário uma pequena enroladeira que era usada para cortar e colar a película dos filmes que gravavam na Secção de Amadores (Fig. f).

Nas capas de arquivo é onde se encontra a documentação que vai permitir estabelecer a cronologia das acções do CCN. As capas não estão datadas ou têm qualquer inscrição no seu exterior. Essa informação parece ter sido descolada ou apagada, e noutros casos, será uma manifestação do período de tempo em que estiveram desamparadas. Mas ao abri-las consegue perceber-se que cada uma é dedicada a um assunto específico, uma que tem actas das gerências desde 1977 até 1992, outras com as facturas dos alugueres de filmes, outras ainda dedicadas à Federação Portuguesa de Cineclubes, da qual o CCN foi um dos membros fundadores e ainda aquelas dedicadas a assuntos diversos como cartas de sócios e outros manifestos a algumas entidades.

Estas capas são um importante marco da história do CCN, nelas encontram-se as principais divergências que existiam entre o cineclubes e outras entidades públicas e privadas e também facilmente se conseguem entender os motivos que levaram ao seu declínio.

Numa caixa metálica pode encontrar-se o material de escritório tantas vezes usado nessas capas. Os marcadores e as canetas mantêm a tinta com a liquidez necessária para a escrita. Da mesma forma que se podem continuar a agrafar folhas e a carimbar cartas ou livros. O material está disponível e em estado de voltar a ser usado quando for necessário.

Do material usado para a impressão da revista *A Grande Ilusão*, encontram-se fotolitos, onde se lêem os artigos em posição inversa, próprio da técnica de reprodução. Estas fotolitos, quase todas colados com, provavelmente, pelo cheiro que expelem, urina de gato, foram todos recuperados - apesar de danificados pelo tempo em que permaneceram colados uns aos outros - depois de mergulhados em água.

Para a impressão de algumas imagens nos textos de apoio (Fig.g), um dos sócios, que na altura estudava na Faculdade de Belas Artes do Porto, fazia as matrizes de impressão com uma imagem referente ao filme que se iria apresentar nessa sessão. Um trabalho minucioso, que implica muita destreza manual. Depois de elaborada a matriz, funcionava como uma espécie de carimbo, podendo ser reproduzido milhares de vezes (Fig.h).

Segundo Elizabeth Edwards (2009, p. 334), o valor atribuído à fotografia passa pela sua importância social, sujeita à parte emotiva da imagem. No entanto, eliminando essa carga emotiva da imagem, a fotografia reduz-se a objecto, esta redução não é pejorativa. A fotografia poderá ser entendida como, por um lado, a memória do passado através da imagem com peso emotivo e simbólico, e por outro, como uma experiência tátil que como objecto se mostra.

As fotografias são escassas, mas revelam o espaço minúsculo que acolhia o CCN e lhe servia de sede. As fotografias correspondem à segunda sede do CCN, na Rua do Paraíso, espaço da Cooperativa do Povo Portuense, talvez pouco maior do que o pequeno espaço do *laboratório* onde agora se encontra. Mas é visível a intensa actividade que ali se vivia, havendo espaço para poses descontraídas no momento do retrato em conjunto. Nas fotografias estão presentes, Humberto Lopes, António Soares, Miguel Portela da Gama, José Carlos Soares e Armando Caramelo, identificados por Rodrigo Affreixo.

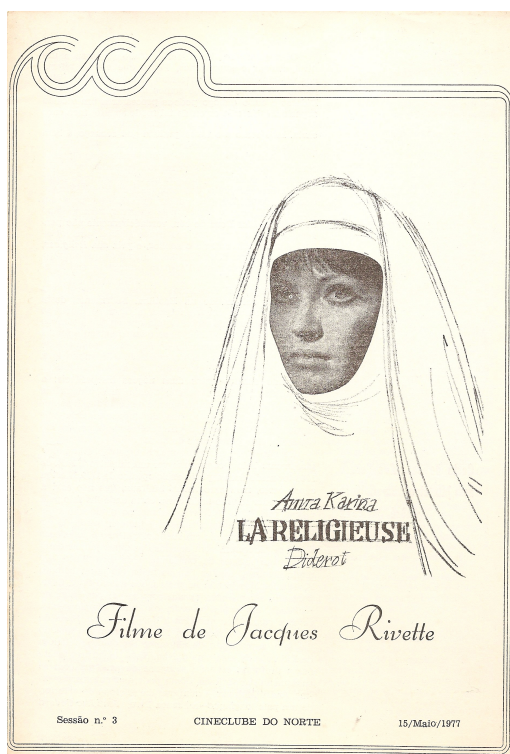


Fig. h - Boletim da sessão nº 3, *A Religiosa* de Jacques Rivette



Fig. g - Matriz de impressão para o boletim da sessão nº3, *A Religiosa* de Jacques Rivette

Consegue perceber-se que a maior parte da documentação que é visível nas fotografias é a que está disponível no espólio, no entanto em bastante melhor estado do que actualmente. Outras fotografias retratam as formações da Secção de Amadores e outras ainda, aspectos da vida pessoal de um ou outro cineclubista.

Há ainda outras ‘tipo passe’ que fazem parte das fichas de sócio e que estão descoladas da ficha correspondente, embora quase todas tenham escrito atrás o nome do referido sócio. Se a tinta ainda se mantém visível em algumas fichas é possível fazer corresponder a imagem à respectiva folha.

Subsistem três grupos de fichas, as dos sócios eliminados, que se encontravam dentro de um saco de plástico duro transparente e que têm a palavra “eliminado” escrita a vermelho. Estas são as que em pior estado se encontram, com mais fotografias descoladas e carregadas de pó. São as fichas dos membros que abandonaram o cineclube (Fig.i). Outras, ordenadas alfabeticamente dentro de uma caixa de metal, seriam as dos sócios activos. Também não estão em melhor estado, como estavam destapadas, o pó tomou conta delas. Depois há as que ainda se encontra intactas, sem qualquer inscrição à espera de alguém que inscreva os seu nome nelas.

Uma enorme quantidade de catálogos, textos de apoio a sessões e alguns convites para um ou outro evento, de outros cineclubes, talvez de quase todos os que existiam na época, muitos com os quais o CCN colaborou e alguns até que ajudou a fundar, inclusive cineclubes espanhóis, principalmente galegos.

O CCN mantinha uma relação próxima com outros cineclubes, havia uma espécie de cumplicidade entre todos eles, principalmente entre os do Norte do país, onde os filmes dificilmente chegavam e, quando era possível exhibi-los, a estreia já tinha acontecido há bastante tempo em Lisboa.



Fig. i - Fichas de sócios eliminados

4 - Cineclube do Norte

4.1 - A Origem

Logo após o 25 de Abril de 1974, o Partido Comunista Português (PCP) começou a exercer influência sobre o Cineclube do Porto²⁸, que contava com muitos sócios deste partido e que a partir desta data se começaram a manifestar com veemência. Influências de ordem ideológica geraram perturbações nas convicções originais do CCP, que eram apartidárias e onde o principal interesse residia unicamente na divulgação da cultura cinematográfica.

Assim, Henrique Alves Costa²⁹ seria afastado da direcção do CCP por discordar das influências praticadas pelo PCP.

Um grupo, denominado por “não-alinhados”, na altura congregado nas secções de Programação e Texto e de Formato Reduzido, perdeu as eleições de 1976 tendo sido ameaçados de expulsão e mais tarde quatro deles foram objecto de censura acabando por sair, essencialmente porque consideravam que já não havia condições para

²⁸ O Cineclube do Porto inicialmente sob o nome de Clube Português de Cinematografia, foi criado em 1945, por um grupo de apaixonados pelo cinema. As finalidades deste primeiro cineclube criado em Portugal (em meados dos anos 20, existiu também no Porto, uma associação que desempenhou um papel importante na defesa do cinema, a *Associação dos Amigos do Cinema*) consistia em defender o cinema, publicar boletins sobre cinematografia, realizar sessões de modo a proporcionar uma boa formação cinematográfica e também formar uma escola de cinema. Esta foi uma das mais importantes instituições no panorama cultural da cidade do Porto, que acabou por se degenerar com o tempo, mas que agora, desde 2010, com uma nova direcção, tenta ressurgir e oferecer à cidade a actividade que em tempos foi tão importante.

²⁹ Henrique Alves Costa (1910-1988) desempenhou um papel importante na divulgação do cinema no Porto e no país. Cineclubista e crítico de cinema, foi director da revista “Cinema” da Federação Portuguesa de Cineclubes (FPPC) e autor de diversos textos críticos e livros sobre cinema. Tornou-se sócio do CCP dois anos depois da sua fundação, onde se manteve até poucos anos depois do 25 de Abril de 1974. A sua saída do CCP manifestou-se por questões políticas, pela influência que o Partido Comunista estava a exercer sobre o CCP. Com a saída do Cineclube do Porto, apoiou a criação de um novo cineclube, o Cineclube do Norte. Como recorda André de Oliveira e Sousa, ex-presidente da FPCC, as palavras de Alves Costa, “Decidi ir brincar com outros meninos” (ANDRADE S. C., 2010).

continuar depois do afastamento de Henrique Alves Costa. Este grupo resolveu então juntar-se e criar um novo cineclube alternativo ao CCP (ANDRADE S. , 1991).

Assim, nascido de uma dissidência política no seio do Cineclube do Porto logo após a saída de Henrique Alves Costa da direcção, surgiu a vontade e a ideia de formar um novo cineclube que fosse alternativo ao CCP, o que acabou por se concretizar logo no início do mês de Abril de 1977 com a criação do Cineclube do Norte, o qual Henrique Alves Costa apoiou desde o primeiro momento.

4.2 - Os Primeiros 10 Anos de actividade do Cineclube do Norte

Em 9 de Abril de 1977, onze cinéfilos, aos quais se juntaram pouco depois outros dois, fundaram uma associação cultural designada por Cineclube do Norte e fizeram publicar no programa da sua 1ª sessão (realizada a 24 desse mês na sala “Bébé” do cinema “Batalha” com o filme de Jean-Luc Godard *A Mulher Casada*) o seu manifesto de fundação (Anexo C):

Decidimos fundar um novo cineclube no Porto porque pensamos existir espaço cultural para o mesmo. Chamamos-lhe “Cineclube do Norte” não só pela localização geográfica, mas porque entendemos importante uma ligação estreita ao Norte do País com uma actividade descentralizada. Somos todos cineclubistas já do antecedente, alguns desde longa data, mas não encontrando efectivamente condições de participação e verdadeira democracia interna onde estávamos, decidimos que a alternativa seria criarmos os nossos próprios meios de trabalho. Começamos a partir do zero, não temos nada a não ser a nossa própria vontade e a convicção profunda que é preciso fazer alguma coisa. Procuraremos ter um estilo de trabalho caracterizado por um autêntico apartidarismo, a maior participação de todos na vida associativa e um lugar sempre disponível para a imaginação. Entendemos, também, que um cineclube não poderá ser alheio ao contexto cultural em que se insere, em especial no que respeita ao cinema, sendo indispensável a participação no movimento cineclubista e o apoio aos cineastas portugueses. Aceitaremos todas as ajudas que não comprometam a nossa independência e estaremos sempre dispostos a ajudar quem de nós precise, nomeadamente os organismos populares de base.

Porto, 9 de Abril de 1977

Apesar de ter sido criado a 7 de Abril de 1977 e, de ter desde logo iniciado a sua programação, só passou a existir enquanto associação nos termos da lei, no dia 26 de Março de 1978, data em que foi inscrito no 5º Cartório Notarial do Porto (Anexo E). No

dia 12 de Outubro de 1978 foi publicado no Diário da República, nº 235, série III, a constituição do Cineclube do Norte (Anexo D).

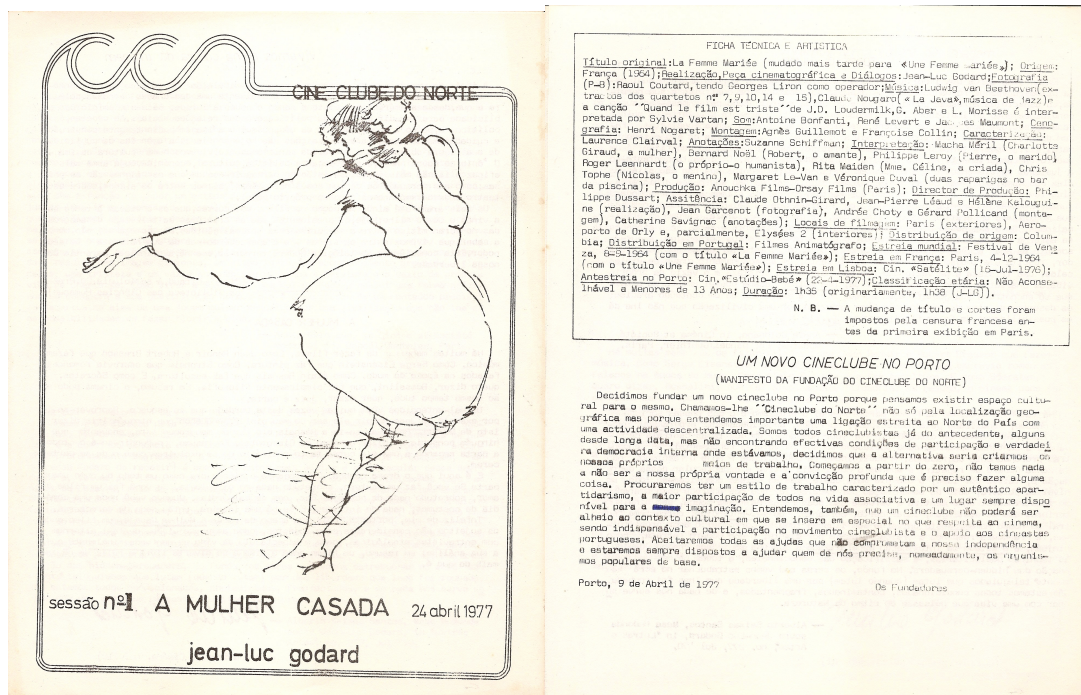


Fig. j - Boletim da sessão nº 1, *A Mulher Casada* de Jean Luc-Godard (frente e verso)

Da fundação do Cineclube do Norte fizeram parte: André de Oliveira e Sousa, Fernando Carlos Simões Barbosa Dias, José Mário Bastos, António Augusto Peres dos Reis, Artur Manuel da Silva Matos, José Henrique Dias Pinto de Barros, Margarida Maria Henriques Mesquita Barros, Manuel Victorino Abreu da Silva, João Armando Casais de Oliveira, António Francisco Lopes Fernandes, José Joaquim Lopes Martins Pereira, José Manuel Conde Leitão e Augusto Jorge Peixoto da Eira.

O CCN iniciou o exercício na divulgação cinematográfica sem qualquer apoio de entidades oficiais, não tendo sequer a possibilidade de o solicitar. A falta de legalização, que só aconteceu a 26 de Junho de 1978, dificultava a obtenção de qualquer apoio. Durante o primeiro ano de actividade, 7 de Abril de 1977 até 30 de Setembro de 1978, data em que foi registado o primeiro relatório de contas (Anexo C), o Cineclube do Norte contou apenas com o intenso trabalho dos fundadores que participaram activamente, assumindo por igual todas as responsabilidades inerentes ao CCN.

Durante os primeiros três meses, o CCN dispunha de um espaço alugado, com renda suportada por onze dos sócios fundadores que permitiu estruturar minimamente o

trabalho de tesouraria e secretaria. Não havendo mais possibilidade de suportar a renda desse espaço e a dificuldade de encontrar outro que o substituísse a um preço acessível, levou a que o cineclube passasse a funcionar em condições menos nobres, contando no entanto com a colaboração de vários sócios, amigos e conhecidos dos fundadores que surgiram espontaneamente, propagando assim a actividade do CCN e promovendo novas inscrições. Ao fim de pouco mais de um ano, o Cineclube do Norte contava com quase seiscentos sócios inscritos.

Apesar da falta de meios económicos e técnicos, visto que não possuía filmes ou qualquer material de projecção, o CCN em pouco mais de um ano realizou 94 sessões, algumas das quais com desdobramentos, ou seja, filmes com mais do que uma exibição. A maioria das sessões foi apresentada na sala de cinema do Auditório Carlos Alberto (todas as sessões com filmes de 35mm) e, para todas elas foram editados textos de apoio aos filmes a serem exibidos.

Estas sessões, iniciaram com o filme *A Mulher Casada* de Jean-Luc Godard, como referido na citação inicial, e terminaram com a projecção do filme *The Last Supper* de Tomaz Gutierrez. Dezassete destas projecções foram de filmes portugueses, algumas com mais do que uma exibição, cumprindo assim uma das regras aquando a fundação do cineclube, o apoio aos cineastas portugueses.

O Cineclube do Norte foi responsável, durante este primeiro ano de actividade³⁰, pela antestreia de alguns filmes como, *Os Carabineiros* de Jean-Luc Godard, *Greve – Ocupação* de Marin Karmitz, *A Linha Geral ou O Velho e o Novo* de S.M. Eisenstein, *O Mau Comportamento* de Simon Edelstein, *Camaradas* de Marin Karmitz, *Maridos* de John Cassavetes, *A Cavalgada Segundo S. João*, *O Baptista* de João Matos Silva, *Aquilino e o Mestre Zé* de Cinequipa, *Sertório* de António Faria, *O Princípio da Sabedoria* de António Macedo, *Ex-Votos Portugueses* de António Campos, *Lerpar* de Luís Couto, *O Caldo de Pedra* de Artur Correia, *A Lei da Terra* do Grupo Zero, *Cântico Final* de Manuel Guimarães, *As Ruínas no Interior* de José de Sá Carneiro, *Gente do Norte (ou a história da Vilarica)* de Leonel Brito, *Máscaras* de Noémia Delgado, *Lúcia e Conceição* de Cinequipa, *Pit*, *O Coelho Verde – O Gigante do Lago* de Fernando Correia. Já em 1978 as antestreias foram, *Morrer em Madrid* de Frédéric Rossif, *Le Centre Georges Pompidou* de Roberto Rossellini, *Bom dia Tristeza*

³⁰ O primeiro ano de actividades estende-se até 24 de Setembro de 1978. Ao longo do texto, quando falo de anos de actividade, refiro-me sempre aos anos das diferentes gerências, e não aos anos por períodos de 365 dias.



Fig. k- Cartaz do filme *A Religiosa* de Jacques Rivette, sessão nº 3

de *Bonjour Tristesse*, *Rejeanne Padovanni* de Denys Arcand, *As Más Companhias* de Jean Eustache, e o *O Pai Natal de Olhos Azuis* de Jean Eustache.

De todos estes filmes, ainda restam exemplares das folhas de sala, todas com um texto explicativo do filme, uma sinopse, na maior parte das vezes retirados de revistas especializadas em cinema, com especial destaque para a revista francesa *Cahiers du Cinéma*, uma das preferida destes cineclubistas. As folhas, pouco maiores que o A4, dobradas a meio, de papel macio, revelam um cuidado especial na apresentação destes textos. Na última página, pode ler-se a ficha técnica do filme, bem detalhada, algo que já não é comum neste

tempo e, ainda a programação das próximas sessões do cineclube.

Algumas vezes, encontram-se também esclarecimentos sobre situações menos agradáveis que possam ter acontecido, ou qualquer falha que lhes tenha sido reportada, ou ainda agradecimentos.

Na folha correspondente à sessão número um, de papel um pouco mais áspero do que as seguintes, pode ler-se, na última página o Manifesto da Fundação do Cineclube do Norte, era o marco de um novo período que se fez sentir na cidade do Porto.

Referente ao primeiro ano de exhibições, existe no espólio um só cartaz. *A Religiosa* de Jacques Rivette, terceiro filme a ser apresentado, no dia 15 de Maio de 1977 (Fig.k). Um cartaz de grandes dimensões, em relativo bom estado de conservação, marcado pelo tempo em que esteve dobrado, pelo pó e pela humidade, mas o fundo continua branco.

No ano de 1978, o Cineclube do Norte foi um dos cineclubes, senão o maior, responsável pela criação da Federação Portuguesa de Cineclubes (FPCC), entidade que - em convocatória a Setembro de 78 no Festival Internacional de Cinema da Figueira da Foz com os cineclubes - era já uma velha aspiração do cineclubismo português. A FPCC tornava-se assim na representante legal dos Cineclubes, em Portugal e no estrangeiro, promovendo a cultura cinematográfica, acções de formação, colaborações com outras entidades e o apoio à criação de novos cineclubes. O CCN foi membro fundador e eleito para a primeira direcção da FPCC, onde se manteve durante vários anos, desempenhando um papel activo na estruturação desta entidade. A 3 de Julho de 1978 teve lugar a Assembleia Geral Ordinária do Cineclube do Norte onde se elegeram os Corpos Gerentes para 78/79. Na direcção efectiva do CCN, mantiveram-se os mesmos do ano anterior. As maiores alterações revelaram-se na Assembleia Geral, onde ficou nomeado António Francisco Lopes Fernandes (Presidente), José Joaquim da Conceição (Vice-Presidente) e Francisco Mário Dorminsky de Carvalho (Secretário). No Conselho Fiscal seria nomeado, José Arlindo da Silva Barbosa (Presidente), Augusto Jorge Peixoto da Eira (Relator) e Luís Manuel Beires de Magalhães Plácido (Secretário). Os Corpos Gerentes do CCN para 78/79 foram anunciados aos sócios, através da fotocópia de uma folha dactilografada, inserida no texto de apoio do filme de 1 de Outubro de 1978, sessão 93, *Um Filme Doce* de Dusan Maka-Vejev. Entre 1 de Outubro de 1978 a 31 de Julho de 1979, o CCN presenteou os cineclubistas portugueses com 100 sessões de cinema, onde se incluem ciclos como, a "Retrospectiva de filmes americanos premiados com 'óscars', em colaboração com o consulado dos E.U.A e o Cineclube Salesiano; a "Retrospectiva de 30 anos do cinema francês(desde o "mudo" ao advento da "Nouvelle Vague")", uma organização conjunta com o Instituto Francês apoiada pela Fundação Calouste Gulbenkian; e a "Retrospectiva/Seminário sobre a obra de

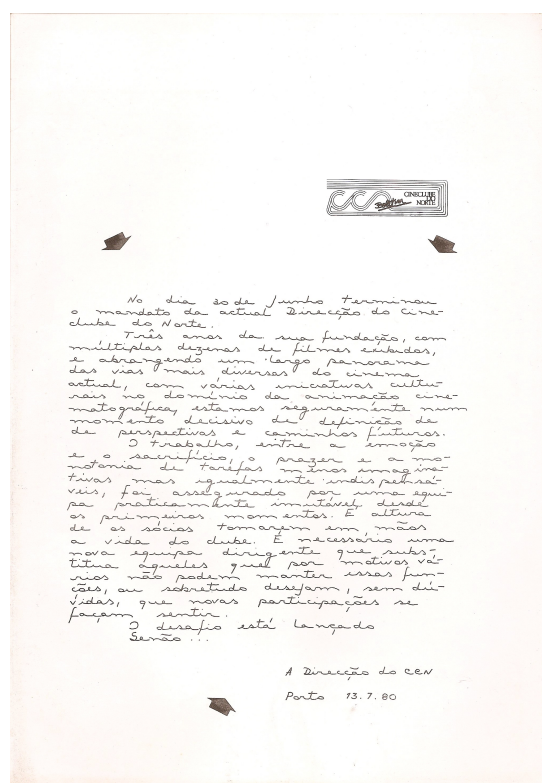


Fig. I – Capa do boletim das sessões nº 272, 273 e 274

Fernando Lopes (com a presença do realizador)” com o apoio do realizador e do Instituto Português de Cinema; e ainda um “Ciclo de Cinema Canadiano”.

Ao contrário do que aconteceu no ano anterior, este período foi marcado somente por três antestreias, o filme *O Sangue de Condor* de Jorge Sanjines, *Veredas* de João César Monteiro, *Vento de Inverno* de Jancaó Miklór e, *Le Rideau Cramoisi* de Alexandre Astruc.

Em Maio de 1979 foi fundada a Secção de Cinema de Amadores que contou com o apoio do Instituto Francês na realização de um curso de iniciação ao Cinema, onde participaram 20 pessoas, entre sócios do CCN e do Instituto Francês, iniciando assim a produção de filmes experimentais, um dos objectivos deste cineclube.

Apesar do crescente número de sócios, a partir do terceiro ano de actividade, 1979/1980, começaram a surgir conflitos na relação de trabalho em equipa da direcção, acabando na demissão e afastamento de dois dos membros. A continuidade do CCN viu-se ameaçada pela falta de novos colaboradores, como se pode ler na capa do penúltimo boletim deste ano (Fig.i), no dia 13 de Julho de 1980, dia da antestreia no Porto, de *O Vício do Jogo* de Karel Reiz, num boletim de capa mais dura que o habitual:

No dia 30 de Junho terminou o mandato da actual Direcção do Cineclube do Norte.

Três anos da sua fundação, com múltiplas dezenas de filmes exibidos, e abrangendo um largo panorama das vias mais diversas do cinema actual, com várias iniciativas culturais no domínio da animação cinematográfica, estamos seguramente num momento decisivo de definição de perspectivas e caminhos futuros.

O trabalho, entre a emoção e o sacrifício, o prazer e a monotonia de tarefas menos imaginativas mas igualmente indispensáveis, foi assegurado por uma equipa praticamente imutável desde os primeiros momentos. É altura de os sócios tomarem em mãos a vida do clube. É necessário uma nova equipa dirigente que substitua aqueles que por motivos vários não podem manter essas funções, ou sobretudo desejam, sem dúvidas, que novas participações se façam sentir.

O desafio está lançado.

Senão...

A Direcção do CCN

Porto 13.7.80

Apesar da vulnerabilidade do CCN neste período, 82 sessões foram programadas, mantendo algumas antestreias e primeiras exhibições no Porto. Sendo de referir, *Messidor* de Alain Tanner, *La Voix de Son Maître* de Gérard Mordillat e Nicolas Philibert, *Femme entre Chien et Loup* de André Delvaux, *Maternale* de Giovanna

Gagliardo, *Les Rendez-Vous D'Anna* de Chantal Akerman, *Janiksen Vuosi* de Risto Jarva, *Greel* de André Van In e Vincent Blanchet, *La Femme* de Takabayashi Yoichi, *Anacrusa* de Ariel Zuniga, *Mes Pettes Amoureuse* de Jean Eustache, *Que La Fête Commence* de Bernard Tavernier, *Moi, Pierre Rivière, Ayant Egorgé Ma Mère, Ma Sour e mon Frère* de René Allio, *Valparaíso...Valparaíso* de Pascal Aubier (antestreia), *Comptes à Rebours* de Roger Pigaut, *L'Âge en Fleur* de Phillipe Agostini, *Le Mariage de Figaro* de Jean Meyer, *La Communion Solennele* de René Féret, *La chinoise* de Jean Luc-Godard, *Theodor Hierneis ou Como me tornei em tempos no cozinheiro da corte* de Hans-Jurgen Syberberg, *Sex-Business made in Passing* de Hans-Jurgen Syberberg, *La Horse* de Pierre Granier Deferre, *Edouard et Caroline* de Jacques

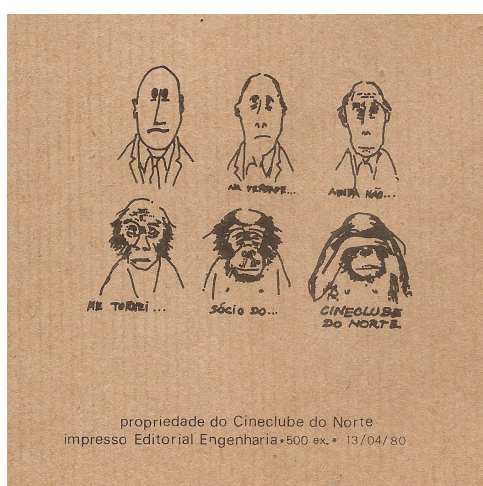


Fig. m - Ilustração do boletim da sessão de *Yellow Submarine* de George Dunning

Becker, *Climats* de Stelio Lorenzi, *Une si Jolie Petite Plage* de Yves Allégret, *Simone Beauvoir* de Josée Dayan, *Remparts d'Argile* de Jean-Louis Bertucelli, *Au Revoir...À Lundi* de Maurice Dugowson e o *Vício do Jogo* de Karel Reiz (antestreia).

Foi neste ano também que o CCN atingiu o seu milésimo sócio, a 16 de Março, que originou felicitações à sócia Maria Odete Chaves da Silva na contracapa do boletim da sessão do Filme *Os Trovadores Malditos* de Marcel Carné.

Curioso o boletim das sessões de *Yellow Submarine* de George Dunning, *A Casa Encantada* de Alfred Hitchcock e *Desafio à Coragem* de Richard Brooks. A capa em papel craft onde as cinco primeiras páginas estão repletas de desenhos, desenhos estes de Heinz Edelman, trabalhados por Fernando Barbosa Dias, sócio número 2 do CCN. Na contracapa, aparece pela primeira vez um desenho caricaturado, quase como um logótipo do CCN apesar de não o ser. Um homem, que passa por seis fases, e que à medida que repara que ainda não se tornou sócio do CCN, se transforma em macaco (Fig.m). Esta imagem irá aparecer adiante em mais alguns programas.

Em 1980/1981, os problemas no trabalho em equipa continuaram, acabando por se demitir mais um membro da direcção. A carência de meios humanos era tal, devido à menor disponibilidade dos membros (na maior parte das vezes por questões laborais) que o trabalho levou à sobrecarga de uma só pessoa acabando por ter de ser contratado um funcionário para a secretaria da direcção. Começaram desta forma a

criar melhores condições para a programação das sessões, despendendo menor tempo em trabalho burocrático.

Com estas alterações de funcionamento, realizaram-se 115 sessões, continuando com primeiras exhibições no Porto. É difícil identifica-las pois a maior parte não se consegue reconhecer na lista de sessões realizadas, mas pode enumerar-se, *L'Enfant Roi* de René Feret, *La Petite Sirene* de Roger Andrieux, como primeiras exhibições, e *Terra Prometida* de Andrzej Wajda, em antestreia.

A NOITE E O RISO
(Cinema de Humor e Qualidade)

Auditório Nacional Carlos Alberto, às 15h30 e 21h30
Julho de 1981

13/7 "O Homem das Mulheres" (The Ladies' Man) de Jerry Lewis, E. U. A. 1961
(c/ Jerry Lewis)

14/7 "O Pecado Mora ao Lado" (The Seven Year Itch) de Billy Wilder, E. U. A. 1955
(c/ Marilyn Monroe)

15/7 "Perfume de Mulher" (Profumo di Donna) de Dino Risi, Itália 1974
(c/ Vittorio Gassman e Agostina Belli)

16/7 "A Culpa foi do Macaco" (Monkey Business) de Norman McLeod, E. U. A. 1931
(com os Irmãos Marx)

17/7 "Irma la Douce" (Irma la Douce) de Billy Wilder, E. U. A. 1931
(c/ Shirley MacLaine e Jack Lemmon)

18/7 "Sorrisos de Uma Noite de Verão" (Sommarnattens Leende) de Ingmar Bergman, Suécia 1955 (c/ Harriet Andersson, Ulla Jacobsson, Gunnar Björnstrand)

18/7 "Bodu Querido" (Bodu Sauvé des Eaux) de Jean Renoir, França 1932
(só às 18h00) (c/ Michel Simon)

19/7 "Um Rei em Nova York" (A King in New York) de Charles Chaplin G. B./França 1956, (só às 21,30)

Preço dos bilhetes — 50\$00
Estudantes e Cineclubistas — 50% de desconto

ORGANIZADO PELO CINECLUBE DO NORTE
Colaboração da Delegação Regional do Norte da Secretaria de Estado da Cultura

Fig. n - Cartaz do ciclo *A Noite e o Riso*, Julho de 1981

Realizaram-se cinco ciclos, *Western*, *You are a big boy now*, sobre a adolescência no cinema, *Charlie Chaplin*, *Nazismo no Cinema* e o ciclo *A Noite e o Riso* (Fig.n) que no primeiro ano atraiu cerca de 7000 espectadores ao cinema. Relativamente a este ciclo, do qual foram realizadas várias edições, a direcção do CCN, redigiu o seguinte texto, presente na capa do boletim do 3º ciclo realizado entre 22 e 31 de Julho de 1983:

O MACACO QUE RI

Nada haverá, diz-se, de tão humano como essa capacidade de jogar com a musculatura facial, lançando caretas que os outros percebem como sorrisos.

Desarmado assim o potencial adversário, cria-se um espaço de convivência em que se pode estabelecer um jogo frutuoso, uma troca de afectos ou um convergir de esforços.

A comédia inibe a violência mas não deixa de catalisar a acção ou a compreensão demonstrada dos teoremas da vida e no terreno benevolente que prepara é capaz de fazer passar a crítica certa ou a ironia subtil com delicada frescura e inegável eficácia.

Entre o sorriso e o riso alarve vai um largo caminho que o cinema também soube incorporar ou, por vezes, é incapaz de percorrer por falta de imaginação. Poucos, como os italianos, terão sabido jogar com essas armas em busca de um jeito próprio de comunicar, obtendo um domínio por vezes feito de tonalidades que um gesto ou uma frase podem conter sobretudo quando trabalhados por auditores e espectadores funcionando em registos de recepção muito diversos.

Propondo filmes da área convencionalmente designada por comédia, procura-se fornecer mais que um espaço de evasão ou catarse inerte – como muitas vezes se pensa ou se sabe existir predisposição para aceitar por parte de quem escolhe este tipo de cinema – um conjunto de propostas de apreensão do mundo que não levando a vida como se fosse um sacrifício não deixam de a supor como sendo uma estrutura inacabada em que se podem trocar algumas peças e no mínimo gozar com o efeito.

O melhor proveito que julgamos poder tirar-se da noite e do riso é saber que se está acordado e vivo enquanto outros dormem ou se amarguram com desgraças para as quais, como diz a canção, basta sacudir a poeira e dar-lhes uma volta por cima.

Recusando sempre a exibição de filmes de propaganda que servissem interesses alheios e qualquer triagem ideológica, o CCN atendeu sempre às qualidades culturais dos filmes apresentados, preocupando-se pela heterogeneidade da programação e privilegiando a estetização do Cinema.

Ainda neste ano foram distinguidos três sócios, como sócios honorários, Luis Neves Real, homem da ciência e da cultura e veterano do movimento cineclubista, Henrique

Alves Costa, sócio do CCN desde o primeiro ano, crítico cinematográfico e animador cultural, e ainda, Manoel Cândido Pinto de Oliveira, cineasta português que desde sempre encorajou o CCN. A relevância destes nomes, demonstra a importância que o CCN tinha na cidade do Porto.

O número de sessões diminuiu crucialmente a partir da direcção de 81/82. Desde 1977, o CCN tinha apresentado uma média de 100 sessões por ano, mas a partir da direcção de 81/82 decresceram significativamente, passando para uma média de 30 sessões anuais. Não querendo com isto sugerir-se que começaram a ter menos condições para a realização das sessões, mas sim, porque começaram a participar mais activamente na organização de ciclos e, em festivais que foram acontecendo por todo o país.

Importante referir que a partir de 1982, o CCN teve a preocupação de criar uma biblioteca como forma de atrair os associados e como apoio à elaboração de programas, permitindo uma ainda mais criteriosa selecção dos filmes a exhibir. Grande parte dos livros que faziam parte desta biblioteca são uma percentagem significativa dos documentos que compõem o actual espólio

Pela primeira vez (1982/1983) o CCN acabou o ano com um saldo positivo nas suas contas, o que permitiu estabilizar, de certa forma, a situação do cineclube, embora essa estabilidade só tivesse acontecido nesse ano. Realizaram-se 40 sessões, além das 10 incluídas no ciclo *O Espírito e a Carne* (Fig.o), e 10 inseridas no ciclo *A Noite e o Riso*.

Nos dois anos que se seguiram, o CCN manteve a média de 40 sessões, e além dos ciclos *O Espírito e a Carne* e *A Noite o Riso*, organizaram o ciclo *A escolha e obra de António-Pedro Vasconcelos* com a antestreia nacional do filme *Lugar do Morto* a 10 de Outubro de 1984, o ciclo *No Limiar do Futuro* (Anexo J) e *Lá Vamos Cantando e Rindo...* (Anexo K) de que ainda resta um cartaz no espólio. No



Fig. o - Cartaz do ciclo *O Espírito e a Carne*

cartaz podem ver-se, a letras vermelhas os filmes que passaram no Auditório Nacional Carlos Alberto, de 24 de Junho a 1 de Julho de 1985, *Vamo-nos amar* de George Cukor, *As Aventuras dos Marretas* de James Frawley, *Pink Floyd – The Wall* de Alan Parker, *Do Fundo do Coração* de Francis Coppola, *Festival Joe Cocker* e *Leon Russel* de Pierre Adidge, *1941-Ano Louco em Holywwod* de Steven Spielberg, *Um Lobisomem Americano em Londres* de John Landis e *O Pequeno Burguês* de Mario Monicelli.

Dos filmes deste ciclo, existem quatro cartolinas, uma do filme *Um Lobisomen Americano em Londres*, e três (com fotografias diferentes) do filme *1941-Ano Louco em Hollywood* em pior estado que a primeira, mas bem legíveis e com as fotografias das cenas do filme ainda com alguma cor.

Apesar de não haver exemplares dos boletins de cada uma das sessões, desde 1982 até 1986, finalmente as cartolinas e os cartazes que compõem este espólio começam a ganhar vida, posso finalmente começar a relacioná-los com as sessões e os anos a que pertencem. Apesar de logo no início ter estabelecido relação do filme *A Religiosa*, terceiro filme a ser exibido pelo CCN, com o cartaz, na verdade aquele cartaz deve ter sido conseguido bem mais tarde, numa reposição do filme.

No verão de 1984, foi lançado o nº 0 da revista *A Grande Ilusão*, edição e propriedade do Cineclube do Norte. Revista trimestral sobre cinema da qual foram editados 20



Fig. p - Cartolina do filme *O Último Combate* de Luc Besson

números e de que se falará mais à frente.

Um decréscimo acentuado no número de sessões, fez-se sentir no ano de 1985/1986 e no seguinte. Catorze sessões foram apresentadas no Auditório Nacional Carlos Alberto, entre as quais, as primeiras exhibições no Porto de *Pastoral* de Otar Iosseliani e *O Último Combate* de Luc Besson do qual existe uma cartolina (Fig.p), dominada pelo preto e branco da imagem de fundo e da fotografia colada. *Constance* de Bruce Morrison foi antestreia no Porto e *Mourir un Peu* de Sanguenail, também redactor da revista *A Grande Ilusão*, foi antestreia absoluta em Portugal.

Finalmente reaparecem os boletins nesta colecção com os textos de apoio aos filmes exibidos. Perderam um pouco a elegância que tinham. Dos cadernos de papel branco macio, passaram a fotocópias A4 a preto e branco em papel normal. Os textos parecem ter sido recortados de fotocópias de revistas, numa composição geométrica. O logótipo também mudou. Agora em vez das letras “CNN” desenhadas caligraficamente, passou ao desenho de uma claquete com as letras “CCN” inscritas e, a indicação do número da sessão e da data em recorte de fotocópia como os textos (Fig.q).

Neste ano, das 20 sessões apresentadas, foi antestreia no Porto de *Os Anos de Luz* de Alain Tanner, do qual existe um enorme cartaz quase imaculado, com a inscrição a stencil vermelho do título do filme em português e, duas cartolinas com fotografias a sépia de cenas do filme, mas já um pouco molestadas pela humidade.

Sonatina de Micheline Lanctôt e *Nós Três, Mozart em Itália* de Pupi Avati foram também antestreias. O CCN exibiu também, *Black Style/O Casamento do meu Irmão* de Charles Burnett, estreia absoluta em Portugal.

Estilhaços de Susan Seidelman, *Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola, *Carmen* de Francesco Rosi, *O Ano do Dragão*, de Michael Cimino, *Ginger e Fred* de Federico

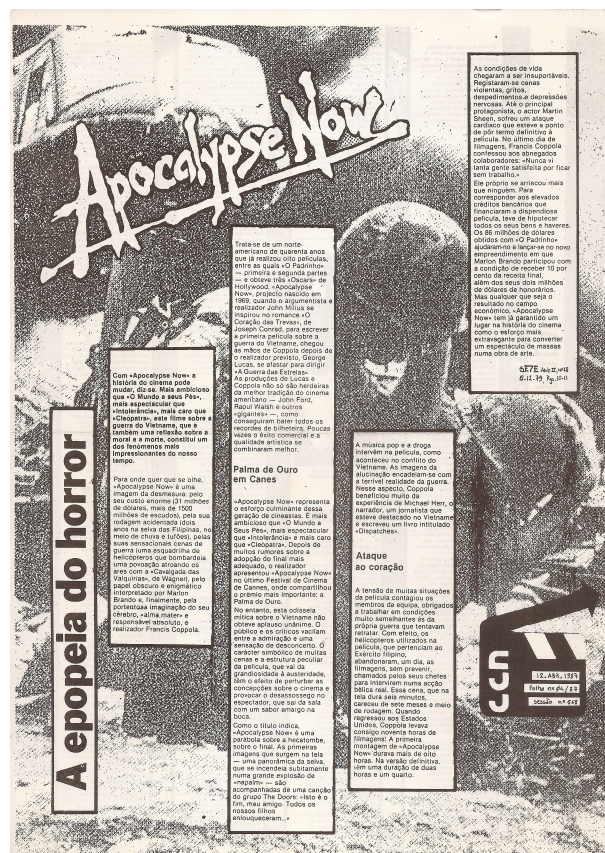


Fig. q - Boletim da sessão nº 568

Fellini e *O Eclipse* de Michelangelo Antonioni, têm cartolinas e, dois deles, cartazes, ilustrativos dos filmes, embora com os cantos um pouco maçados pelo tempo.

Apesar da intensa actividade do CCN, e do contributo da revista *A Grande Ilusão* para o movimento cineclubista do Porto, quer a Câmara Municipal do Porto quer o Governo Civil não deram qualquer apoio até 1988. Só passada uma década de actividade, o Governo Civil do Porto contribuiu com um subsídio de 50 000\$00. Até lá, o CCN contava com o subsídio de quantias irregulares (variáveis de ano para ano) da FPPC e o apoio técnico e documental do Instituto Português de Cinema.

Quarenta e quatro sessões foram as do ano 87/88. Não há referências a antestreias ou

estreias no Porto. Só mais alguns cartazes e cartolinas de *Dune* de David Lynch (Fig.r), *Barry Lyndon* de Stanley Kubrick, *A Mulher do Lado* de François Truffaut e *Recomeçar a três* de Massimo Troisi. A partir desta data, terminam as actas que possibilitaram uma narrativa mais próxima da verdade e facilitaram também a recolha do material, por estar uma grande parte descrita nessas actas. Agora a análise terá de ser feita somente através de cartas, notícias de jornal, boletins de apoio às sessões, cartazes, cartolinas e mais uns quantos documentos que se encontram espalhados por capas, sem ordem aparente.



Fig. r - Cartaz do filme *Dune* de David Lynch

4.3 – Perturbações

Das 55 sessões que aparentemente aconteceram em 88/89, das quais só existem boletins referentes a 27 delas, que mantém o formato de fotocópia A4, em papel de diferentes de cores. Uma ideia de Rodrigo Affreixo e José Carlos Soares, este último ligado à música e à cultura New Wave, pretenderam revelar uma atitude mais reactiva, a que o primeiro chamou de “cartazes Punk” (Fig. s). As críticas aos filmes são maioritariamente retiradas do Jornal Expresso e do Jornal de Letras, escritas por Augusto Seabra, Miguel Esteves Cardoso ou Pedro Borges.

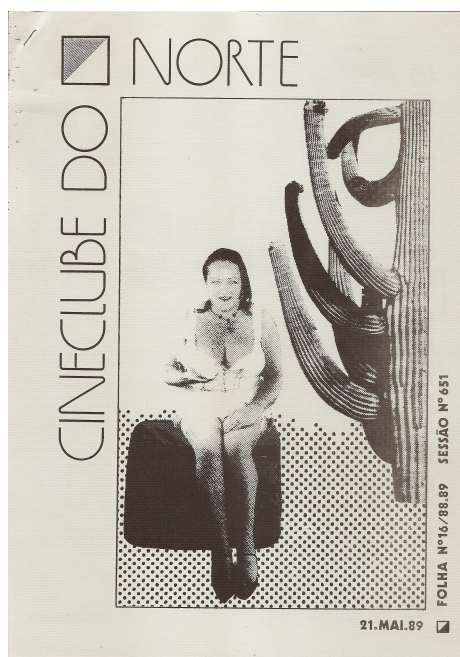


Fig. s - Programa da sessão nº 651

Também se realizaram dois ciclos, um em parceria com o Instituto Francês no final do ano de 1989 e outro em Maio desse mesmo ano intitulado *Anos 80 – Novas Direcções* onde se exibiram 14 filmes, todos de realizadores bem distintos, como é o caso de, *O Mistério de Oberwald* de Michelangelo Antonioni, *Betty Blue* de Jean-Jacques Beineix, *Veludo Azul* de David Lynch, *A lei do Desejo* de Pedro Almodovar, *Histórias do Quotidiano* de David Byrne, apresentado na primeira sessão de 28 de Outubro de 1988, e do qual existem 4 cartolinas, com fotografias bem ilustrativas do filme, ou *O Exterminador Implacável* de James Cameron.

É a partir de 1989, que o Cineclube do Norte começa a deparar-se com problemas no que respeita à sua regular actividade no Auditório Nacional Carlos Alberto. Problemas de ordem logística não permitiram que a reserva da sala para a exibição dos filmes planeados se mantivesse como estava inicialmente programada, levando à reclamação junto da Delegação Regional da Secretaria de Estado da Cultura (SEC). Neste ano, o CCN redigiu uma carta ao Presidente da Câmara Municipal do Porto, a pedir a cedência de um espaço para funcionar como sede do cineclube e apoio financeiro para a actividade, não há qualquer registo de resposta e pelas descrições seguintes não parece que tenha dado quaisquer frutos.

No final de 1990 os problemas com o “Carlos Alberto” continuaram. Apesar de estar destinado um dia por semana para as exibições do CCN, subsistiam sobreposições de

actividades, o que impossibilitou que as sessões decorressem dentro da normalidade desejada. O CCN declara que havia favoritismo em relação a outras associações, como o Cineclube do Porto e, mais intensamente com a Cooperativa Cinema Novo³¹, como se pode ler no seguinte excerto da carta de 6 de Novembro de 1990 dirigida ao Delegado Regional da Secretaria de Estado da Cultura,

Nestes termos somos obrigados a lamentar, uma vez mais, o favoritismo e a postura pouco ética que tem privilegiado, em detrimento de outras, as iniciativas de uma entidade como a empresa Cinema Novo, organização que, como é público, persegue objectivos iminentemente lucrativos, como aliás se pode comprovar facilmente pela leitura dos seus Estatutos (Artº 14º). A este nível é deveras sintomático que a regra da prioridade de reserva a quem chega primeiro (que funciona na perfeição quando se trata da empresa Cinema Novo) encontre alguma dificuldade em ser praticada pelo Sr. José Cayola e pela Sr.ª Ana Nogueira quando a entidade em causa é o Cineclube do Norte.

Neste sentido, todas as sessões previstas para o Auditório Nacional Carlos Alberto, respeitantes aos últimos meses do ano foram canceladas. No entanto, desde Junho de 1990, a Câmara Municipal do Porto, através do Pelouro de Animação da Cidade, na pessoa da Drª Manuela de Melo, facilitou a utilização do Teatro Municipal Rivoli, evitando desta forma a paralisação da actividade do CCN, apoiando também a edição da revista *A Grande Ilusão*.

Realizaram-se assim, 46 sessões das quais *O Grito do Mocho* de Claude Chabrol foi antestreia no Porto e *Champ D'Honneur* de Jean-Pierre Denis foi a primeira exibição em Portugal, a 19 e 28 de Abril respectivamente. Deste ano, encontra-se no espólio o cartaz de *O Turista Acidental* de Lawrence Kasdan, exibido a 15 de Dezembro desse ano. No Instituto Francês, parceiro desde os primeiros anos, realizaram o ciclo *Aquitaine: Literatura e Cinema* onde se pôde assistir aos filmes *La Sagouin* de Serge Moati, *Le Mystère Frontenac* de Maurre Frydland e *L'ami de mon amie* de Eric Rohmer.

A 12 de Julho de 1990, o Cineclube do Norte foi reconhecido como pessoa colectiva de utilidade pública (Anexo G), presente no despacho publicado no Diário da república, II série, nº 159.

³¹ A Cooperativa Cinema Novo foi fundada em 1978 por Mário Dorminsky, secretario da Assembleia Geral do Cineclube do Norte na gerência de 78/79, e por Beatriz Pacheco Pereira. Esta cooperativa é responsável pelo Fantasporto – Festival Internacional de Cinema, desde 1981, ano da primeira edição do festival que se mantém ininterruptamente até aos dias de hoje.

Em 1991, o CCN, encontrava-se instalado no edifício da Cooperativa do Povo Portuense, numa sala com apenas 7m². Este espaço, por não permitir que os sócios pudessem frequentar a sede – as limitações de espaço eram óbvias, não existiam condições físicas para receber os associados, a videoteca e o equipamento encontrava-se espalhado pelas residências dos elementos da direcção fazendo com que os recursos humanos baixassem significativamente. O número de associados começou a enfraquecer atingindo um nível preocupante para a direcção do CCN. Em Dezembro deste ano, o CCN instalava-se numa das salas da Gesto Cooperativa Cultural, localizada na Travessa do Ferraz, nº13, onde se manteve até à extinção e onde o espólio ficou depositado, até à mudança de instalações da Cooperativa, que aconteceu em 2005.

O ciclo *Novas Imagens, Novas Narrativas* com exibição de seis filmes, *O Comboio Mistério* de Jim Jarmusch, *Quanto mais melhor* de Spike Lee, *Que fiz eu para merecer isto* de Pedro Almodovar, *Má raça* de Leos Carax, *Histórias de Gangsters* de Joel Cohen e *Eduardo Mãos de Tesoura* de Tim Burton e, o ciclo *Marguerite Duras* com sete filmes realizados pela escritora e um com texto seu, *Hiroshima Mon Amour* de Alain Resnais, *Nathalie Granger*, *India Song*, *Son Mon de Venise dans Calcutta Desert*, *Baxter*, *Vera Baxter*, *Le Camion*, *Le Navire Night* e *Aurelia Steiner les Mains Negatives*. Estes foram os ciclos realizados em 1991.

Quanto às sessões, salienta-se *Fuga sem Fim* de Sidney Lumet, sessão nº 734 do dia 9 de Março, a única de que subsiste um cartaz e carolinas de promoção do filme.

As disputas de sala continuavam a existir entre o Cineclube do Norte e a Cooperativa Cinema Novo, o que originou notícia no Jornal Público a 15 de Abril, referente à atribuição de subsídios por parte da SEC aos agentes da difusão cinematográfica. Nesse ano, Pedro Santana Lopes então Secretário de Estado da Cultura, promete um subsídio de 20 mil contos ao Fantasporto/92 o que leva o CCN a escrever uma carta aberta em que manifesta o seu “veemente protesto contra qualquer política de apoios exclusivos ou preferenciais a determinadas iniciativas, em prejuízo de outras.”, lamentando também que a SEC privilegie “manifestações de dimensão espectacular independentemente da sua relevância cultural” (ANDRADE S. C., 1991). O CCN considerava que a SEC ignorava a “actividade contínua de criteriosa programação, divulgação e formação cinematográfica como a que o Movimento Cineclubista leva a cabo voluntariosamente.” A Federação Portuguesa de Cineclubes marcou também uma posição crítica relativamente a este assunto manifestando-se relativamente aos critérios de atribuição de dinheiros públicos aos agentes culturais.

Mais tarde, a 25 de Maio, uma nova notícia no Jornal Expresso, relativamente à abertura de um Centro Cultural da SEC no Porto, reforça o clima de tensão que se vivia entre a FPCC, o CCN e a Cinema Novo, também a programação da sala de cinema não será fácil e o desejo do delegado da SEC em juntar à mesma mesa os cineclubes da região e a Cooperativa Cinema Novo prevê-se complicado, uma vez que estes organismos estão envolvidos numa séria disputa, que envolvem questões que se prendem com a recente disponibilidade de Santana Lopes em apoiar cada vez mais o Fantasporto e aos mesmo tempo relegar para segundo plano o apoio aos cineclubes (FERREIRA, 1991). Todas estas manifestações nos jornais nacionais não eram necessariamente dirigidas à SEC mas sim à Cooperativa Cinema Novo, pois consideravam que a Cinema Novo só realizava ciclos de cinema por uma questão monetária e que desta forma conseguia monopolizar uma entidade pertencente ao Estado, o Auditório Carlos Alberto.

Apesar de todos os conflitos que se faziam sentir, em 1992, o CCN organizou 34 sessões como, *Os Modernos* de Alan Rudolph, *Nocturno Indiano* de Alain Correau, *Rapsódia em Agosto* de Akira Kurosawa, *Sweetie* de Jean Campion, *Henrique V* de Keneth Branagh, *O Rei da Evasão* de Caleb Deschanel, *Rosalie vai às compras* de Percy Adlon (antestreia no Porto) e *Roger e Eu* de Michael Moore, filmes estes que têm cartaz e cartolinas disponíveis no espólio.

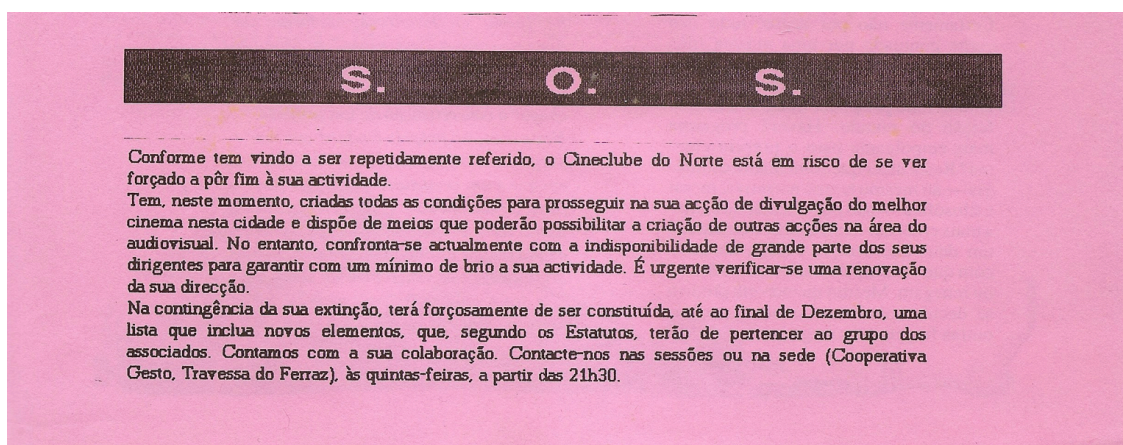


Fig. t - Pormenor do boletim da sessão do filme *Atenção à Direita* de Jean-Luc-Godard

É neste ano que aparecem as grandes manifestações do estado em que se encontrava o Cineclub do Norte e do cansaço da direcção como se pode ler no boletim da sessão nº 823 de 26 de Outubro sobre o filme, *Atenção à Direita* de Jean-Luc Godard (Fig.t),

S.O.S

Conforme tem vindo a ser repetidamente referido, o Cineclub do Norte está em risco de se ver forçado a pôr fim à sua actividade.

Tem neste momento, criadas todas as condições para prosseguir a sua acção de divulgação do melhor cinema nesta cidade e dispõe de meios que poderão possibilitar a criação de outras acções na área do audiovisual. No entanto, confronta-se actualmente com a indisponibilidade de grande parte dos seus dirigentes para garantir em um mínimo de brio a sua actividade. É urgente verificar-se uma renovação da sua direcção.

Na contingência da sua extinção, terá forçosamente de ser constituída, até ao final de Dezembro, uma lista que inclua novos elementos, que, segundo os Estatutos, terão de pertencer ao grupo dos associados. Contamos com a sua colaboração. Contactem-nos nas sessões ou na sede (Cooperativa Gesto, Travessa do Ferraz) às quintas-feiras, a partir das 21h30.

Em pouco menos de um mês novo alerta surge no boletim da sessão nº 825 do dia 16 de Novembro a respeito do filme *Roger e Eu* de Michael Moore,

S.O.S

Como é do conhecimento dos nossos associados, a actual direcção mantém-se em funções há um número significativo de anos, em sucessivas eleições foi, aliás, a lista apresentada pela direcção. A única a apresentar-se a sufrágio, facto que se pode ver como um sintoma de um desinteresse geral da massa associativa pelos assuntos – e pelo devir – do Cineclube do Norte.

O actual estado de saturação dos membros da direcção não pode deixar de constituir um indesejável factor de paralisia e improdutividade. Gerir a crise – como soía dizer-se outrora – não é propriamente uma tarefa empolgante. Abreviando: o cineclube precisa de sangue novo, ideias novas e outro fôlego que acreditamos serem as gerações mais novas capazes de trazerem. Contamos com a vossa colaboração, etc, etc. Contactem-nos nas sessões ou na sede (Cooperativa Gesto, Travessa do Ferraz,13), às quintas-feiras, a partir das 21h30.

4.4 – Declínio

Não há mais registo sobre a actividade do Cineclube do Norte no espólio (re)encontrado. Segundo Rodrigo Affreixo, terá sido a partir de 1993, que não havendo ninguém novo interessado em assumir a direcção do CCN, tudo se tenha mantido no mesmo registo até à última publicação da revista *A Grande Ilusão*. No entanto não são dados concretos. O cineclube terá tido uma actividade reduzida desde essa altura e a

programação terá ficado da inteira responsabilidade de José Mário Bastos que contou com o apoio de um funcionário na secretaria.

Uma notícia do dia 24 de Maio de 2002, registada no arquivo da Cinemateca Portuguesa, celebra os 25 anos do Cineclube do Norte, assinalados pelo ciclo em torno da obra de Luís Filipe Rocha e, apresenta um relato do presidente do CCN, José Mário Bastos, que indica que o cineclube conta com menos de duzentos sócios, já não tem sede, continuando o arquivo depositado no sótão da Cooperativa Gesto. As sessões, realizadas no Teatro do Campo Alegre ou na Casa das Artes, espaços partilhados com o Cineclube do Porto, contam com uma média de 70 a 80 espectadores e, limitam-se a exibir filmes alternativos que passaram rapidamente pelas salas de cinema ou que então, nunca chegaram ao Porto. (MARMELO, 2002)

No sítio da Federação Portuguesa de Cineclubes ainda se pode encontrar o contacto do cineclube, um apartado para onde se pode enviar correspondência e, o email do presidente José Mário Bastos. O cineclube continua inscrito na FPCC embora sem actividade. Reconhecer o fim do cineclube poderá ainda ser difícil de aceitar.

4.5 A Grande Ilusão



Fig. u - Capa da revista *A Grande Ilusão* n.º 0

Como referido anteriormente, o Cineclube do Norte publicou em Julho de 1984 a revista *A Grande Ilusão*. Esta revista da qual o CCN era editor e proprietário, manteve-se com edições regulares até 1996, ano em que lançou o número 20, último da revista (Fig.v). Foram doze anos de esforço a defender o movimento cinematográfico nacional e internacional.

O nome da revista, além de uma alusão ao filme francês de 1937 realizado por Jean Renoir com o mesmo nome, afirmava ironizar a curta durabilidade das revistas de cinema em Portugal e desse modo, como referiu Rodrigo Affreixo, “seria uma grande ilusão criar uma revista que afinal não se sabia quanto tempo ia durar.”

Desde as primeiras sessões programadas pelo Cineclube do Norte, publicaram por filme exibido um programa de apoio a essa sessão e, mais tarde, programas que incluíam mais sessões, em papel couché e mais completos, com biografias dos realizadores. A vontade de cada vez mais acrescentar informação aos textos de apoio, originou a edição de *A Grande Ilusão*. Conta Rodrigo Affreixo, “já que estávamos a gastar dinheiro, porque não fazer algo mais completo, que contemple a programação e, falamos sobre mais coisas?” O grande impulsionador da revista foi José Henrique Barros, da qual foi director até ao número 6 – a partir do número 7 até à última edição a direcção pertenceu a Regina Guimarães – e redactor até ao último número. José Henrique Barros chamou António Roma Torres para a redacção da revista, eram ambos críticos de cinema do Jornal de Notícias.

Curiosamente o primeiro número da revista não segue a ordem natural de uma contagem, mas seria o número zero o indicado para marcar o início de uma nova etapa no Cineclube do Norte, uma amostra do que se seguiria nos anos seguintes (Fig.u).

A número zero começou desde logo por manifestar os desejos de poder intervir de forma transparente, sempre com a aspiração de possibilitar a qualquer leitor um melhor entendimento da cultura cinematográfica, partilhando o que de mais relevante acontecia e que satisfizesse todos os públicos de cinema.

Ao correr dos filmes o Cineclube do Norte foi criando condições para que a sua intervenção sobre o cinema ganhasse novas dimensões. A GRANDE ILUSÃO surge assim como consequência natural de um crescimento equilibrado que permitiu atingir suficiente estabilidade para assegurar a produção de uma revista de cinema que se inicia e irá prosseguir sem os espectros que ameaçaram e destruíram outras publicações congéneres.

Embora surgindo no seio de um cineclube, A GRANDE ILUSÃO quer transbordar esses limites, assegurar vida autónoma e apresentar largura de vistas bastante que a levem a estar atenta a tudo que aos filmes diz respeito, nas suas mais variadas componentes, indo de encontro ao máximo de leitores possível.

Convictos de que as coisas falam por si, deixando transparecer as intenções melhor que quaisquer enunciados de vontades, para este percurso que agora se enceta resta-nos desejar uma boa viagem, na certeza dos projectos que a seu tempo se revelarão e aguardando, como sempre, as sugestões a vir (ILUSÃO, *A Grande Ilusão*, 1984, p. 1).

No número zero da revista, o Cineclube do Norte não pôde deixar de manifestar desagrado em relação ao que nessa altura vinha a acontecer com as salas de cinema

do Porto. A falta de cuidado técnico nas exhibições que não permitiam aos seus espectadores assistir a filmes com a qualidade que deveria ser apresentada. Mas também um manifesto de descontentamento em relação às estreias que não vinham a acontecer no Porto ou no Norte do país, sendo Lisboa o local onde tudo acontecia. Esta era uma posição que o cineclube tomava desde o início da sua formação, e que tudo fazia para contrariar.

Dentro do formato inicial, um formato muito próximo dos primeiros programas do CCN, macio e fácil de transportar, uma espécie de caderno, conseguia-se encontrar sempre nas páginas iniciais um pequeno resumo do conteúdo da revista. Esta página nunca teve nenhum nome específico, mas facilmente se poderia perceber não só o conteúdo, mas também, fácil de decifrar o carinho e a dedicação com que o Cineclube do Norte editava esta revista. O formato dos primeiros cinco números é da inteira responsabilidade daqueles que participavam na revista, só mais tarde e, porque um dos sócios fazia parte da Editora Afrontamento, a revista passou a ter um designer, Gil Maia, e a ser publicada por esta editora.

Após a curta apresentação, iniciava-se a revista com a exposição de um ou mais realizadores, normalmente um, o que no momento era mais relevante falar, ou porque haveria uma estreia ou antestreia ou, qualquer outro acontecimento que o demarcasse, numa secção com o nome de *Cortina Rasgada*. Logo a seguir umas quantas páginas sobre o cinema português e os seus realizadores ganhavam destaque, numa rubrica chamada *Nós por cá...*

Sendo uma revista trimestral, encontrava-se sempre um balanço crítico, não só sobre os filmes desse período, como também a respeito dos que já tivessem saído de cartaz, numa secção intitulada *Balanço Trimestral* que a partir do número seis começou a chamar-se *Este Obscuro Objecto do Desejo*.

Esta secção teve direito a apresentação no número um da revista,

como num ritual, os filmes mais significativos do trimestre cinematográfico portuense vão aqui passar a ser comentados. O que se escreve sobre eles procura sobretudo ajudar a desvendá-los e, porque eles não se esgotam numa visão restringida ao calendário das exhibições, pouco importa que já tenham eventualmente saído do cartaz. Não se busca tanto sinalizar escolhas como confrontar memórias (ILUSÃO, A Grande Ilusão, 1984).

Estas, entre outras rubricas - *Teorema*, redigida normalmente por Saguenail e que era normalmente espaço para crítica de um assunto que tivesse tido relevância naquele período; e, *Vamos a Isto que é Festa* que, a partir do número seis se passou a chamar *Stardust Memories*, que apresentava ciclos ou festivais de cinema que tivessem

acontecido no período entre esse e o número anterior - mantiveram-se durante todas as edições de *A Grande Ilusão*.

Devido à precariedade financeira do cineclube, que impedia a edição regular da revista, os números dois e três (que acabaram por ser compilados na mesma revista) não foram editados na data prevista, assim como a número quatro que surgiu passado um ano da anterior, em maio de 1986. *A Grande Ilusão* número cinco seguiu o mesmo ritmo das anteriores, sendo lançada em Dezembro de 1987. A partir do número seis, edição de Setembro de 1988, *A Grande Ilusão* passou a ser publicada pelas Edições Afrontamento, o que contribuiu para a regular edição da revista, mantendo-se a tiragem de 1500 exemplares. No entanto, a partir deste número, a revista passou a ser Quadrimestral.

O design foi completamente alterado, mas as secções, os manifestos, as rubricas mantiveram-se até ao último número. O número vinte de *A Grande Ilusão* nada fazia prever o seu fim. A revista terá terminado a partir do momento em que o CCN deixou também de conseguir angariar novos sócios que tomassem a iniciativa de dirigir o cineclube. Provavelmente, pelo cansaço de uma gerência que se mantinha já há vários anos e, mais uma vez, repetindo as palavras de Rodrigo Affreixo, “seria uma grande ilusão criar uma revista que afinal não se sabia quanto tempo ia durar.”



Fig. v - Capa do último número da revista *A Grande Ilusão* nº20

5 – Reflexões sobre um projecto artístico e de curadoria

5.1 – O Papel do Curador

O discurso visual é um complemento importante para a narrativa textual. A partir deste, mais facilmente se compreendem os factos que se apresentam, pois a imagem possibilita a sintetização da mensagem que pretende ser participada através da simbolização da própria imagem. Ou seja, o carácter iconográfico da narrativa permite-nos analisar os signos “no plano da expressão e do conteúdo e observar como interagem uns com os outros para produzir a mensagem global” (JOLY, 2000, p. 176).

Depois de construída a narrativa sobre o Cineclube do Norte, baseada nos objectos que compõem o espólio, pretende-se criar uma narrativa visual que sirva de testemunho da relevância cultural deste cineclube no seu período de existência, permitindo assim efectivar a perpetuação de uma memória colectiva. Considera-se importante que para que haja, efectivamente, uma imortalização desta memória, a narrativa visual se torne pública, não só como comemorativa de um facto importante, como também, pelo valor do próprio espólio que se considera um contributo para a divulgação da cultura cinematográfica.

Deste modo, é necessário pensar acerca da concepção, da montagem e da supervisão de uma exposição com o espólio do Cineclube do Norte, como modo de concepção de um projecto artístico e de curadoria.

Referindo-se a Charles Baudelaire em *Le Salon de 1946*, Hal Foster diz-nos que uma grande obra na tradição artística deve evocar a memória como base ou suporte de factos importantes, não devendo no entanto oprimi-los, mas sim activar a memória de tais imagens importantes, desenhar sobre elas, disfarçá-las, transformá-las. (FOSTER, 2002). É neste sentido que o projecto de curadoria deve ser pensado, evocar um passado visualmente descrito pelos documentos que compõem o espólio do CCN. No entanto, neste projecto é necessário pensar o curador enquanto artista, pois a pessoa que conceptualiza o trabalho, a que executa, a que monta e a que pensa o espaço expositivo são a mesma. Na maior parte das vezes, o curador é cúmplice do artista. Aqui, é cúmplice dele próprio.

A concepção do projecto expositivo pode comparar-se à selecção dos textos de Manuel Castro Caldas como uma “atitude de procura sempre *do lado* do trabalho sobre o qual se reflecte, perto da génese das obras e das questões particulares e

gerais da produção artística” (CABAU & BRANCO, 2008, p. 9), uma procura de entendimento da história, para se compreender a origem da matéria e, depois, fazer corresponder e também alcançar o melhor modo de participar o nosso entendimento:

(...) os textos constituem um esforço de clarificação. Contribuem para o entendimento daquela obra, põem em cena uma atenção aos dispositivos que constituem aquela apresentação e aquela existência do mundo – e no mundo da arte. Uma vez agrupados, todos estes escritos nos parecem andar à volta de um mesmo lugar, ensaiando pretextos para pensar algo que não consegue ser capturado de outro modo (CABAU & BRANCO, 2008, p. 9),

são uma procura de entendimento com o projecto que se apresenta.

Ao contrário do que refere Didi-Huberman relativamente à exposição *Atlas–Cómo Llevar el Mundo a Cuestas* sobre a recolha de imagens de Aby Warburg (de quem se falou anteriormente), para quem o Atlas é um trabalho de montagem em que se unem tempos distintos (SOFIA, 2010), aqui é importante pensar numa disposição de imagens que fazem parte do mesmo período de tempo, mas que devem relatar a progressão dos acontecimentos que foram surgindo na continuidade do CCN. Conduzir a história através das imagens é diferente de a transportar em narrativa. No entanto, elas complementam-se. Da mesma forma que o trabalho curatorial complementa o trabalho artístico, permite criar distanciamento em relação à obra. O artista enquanto cria e produz o seu trabalho, transforma-o no espelho dos seus pensamentos, tornando muita vezes difícil a compreensão pelo espectador. Neste sentido o papel do curador torna-se ainda mais importante para criar esse distanciamento pois é “someone who limits, excludes, creates meaning with existing signs, codes and materials” (HOFFMANN, 2007), embora deva estar também absorvido no trabalho do artista.

Segundo Claire Doherty (2007) as principais responsabilidades de um curador são:

1) To support the artist to produce a process, project or work that responds to place as a mutable concept, with due consideration to the context of the group dynamic; that is true to the artist's practice, but which moves beyond a replication of previous work; that eventually may also operate outside the originating context; 2) To support and engender encounters – recruiting participants, engaging viewers, interlocutors and collaborators to experience the projects and works as opportunities for new understandings and responses to context and initiating potential outcomes beyond the event-exhibition,

que apesar de se referir ao curador num contexto de uma bienal de arte, é adequado neste trabalho no sentido em que há a necessidade de pensar o projecto artístico de modo a que seja adaptável a diferentes espaços e, embora não seja um projecto com

intuito comercial, é necessário criar estratégias para atrair públicos, e esse é também o papel do curador.

Como refere Hans Ulrich Obrist, “a arte do século XX, é a arte de exposição” (SCHOOL, 2007) e “is challenged to provide new spaces and new temporalities” (OBRIST, 2004); é a arte de pensar a exposição como uma narrativa. A narrativa visual complementa-se com a estratégia expositiva e será esta que vai permitir tornar visível o discurso em que se expõem os factos que lhe servem de tema.

A procura de entendimento com a obra que se apresenta faz parte do processo que levará ao trabalho final, o que será exposto, a combinação da narrativa escrita com a narrativa visual para que se reconheçam os signos e, que com esse reconhecimento se produza um sentimento de proximidade ou distanciamento perante aquilo que mostra

numa exposição de fotografia ou numa instalação – são signos sensíveis de um certo estado, dispostos de uma certa maneira pela vontade de um autor. Reconhecer esses signos significa comprometermo-nos numa certa leitura do nosso mundo. E esta leitura gera um sentimento de proximidade ou de distância que nos leva a intervir na situação assim significada de acordo com a maneira que é desejada pelo autor. Chamemos a isto o modelo pedagógico da eficácia da arte (RANCIÈRE, 2010, p. 80).

5.2 – O Arquivo no Contexto Artístico

O artista, enquanto proprietário de um conjunto de objectos³² com vivências físicas e emocionais, transforma o acto de arquivar numa experiência diferente da que um arquivista tem perante a mesma realidade. Isto porque é função do arquivista ordenar tipologicamente os objectos e não ter como preocupação a construção de cenários que revelem a existência desses objectos enquanto participantes activos de emoções e memórias. Desta forma, criam-se condições para que a exposição desses objectos seja experienciada de forma diferente. É permitida uma observação global de todo o espólio que constitui esse arquivo, e não uma análise fragmentada.

³² Aqui chamamos *objetos* aos *documentos* que fazem parte de um arquivo, pelo facto de a palavra *objecto* permitir num sentido mais amplo, abranger todo o tipo de documentos e artefactos que afectam os sentidos, enquanto que a palavra *documento* é restringida a algo que funciona como prova de um facto.

O observador é induzido a fazer uma análise menos exaustiva no sentido em que não precisa de analisar cada documento por si só, permitindo-lhe fazer a sua própria reflexão sobre a composição que tem à sua frente.

Assim, esta secção pretende reflectir sobre o conceito de artista enquanto reinventor de histórias, manipulador de objectos ou, como refere Jacques Rancière (2010, p. 22), alguém que “compõe o seu próprio poema com elementos do poema que tem à sua frente.”

Apresentar-se-ão trabalhos de artistas que estabelecem uma relação muito própria com o seu “património arquivístico” permitindo que este seja visto e partilhado de um modo menos reservado do que seria se estivesse disponível num Arquivo Nacional. Como refere Anna Maria Guasch, el archivo unido a la cultura objetual y a la lógica de los sistemas de memoria materiales, y el archivo basado en la información virtual que sigue una racionalidade más próxima a lo flexible y no estable, no ordenado linealmente y al margen de toda jerarquización (GUACSH, 2011, p. 15).

No início dos anos 20, começaram a surgir alguns trabalhos artísticos que seguiam modelos de disposição de imagens, reflexos de uma memória colectiva ou individual, com a intenção de criar narrativas, através da disposição de objectos e imagens encontradas.

Hannah Hoch e Raoul Roussmann, artistas envolvidos no movimento dadaísta alemão, são precursores ao constituírem arquivos de imagens do quotidiano que retratavam a Alemanha no período de entre-guerras, usando-as depois nos seus trabalhos num retrato crítico dessa época. Cada fragmento de imagem pode ser analisada. No entanto, a visão global descreve todo o acontecimento.

Hannah Hoch, ao longo da sua actividade artística, criou

un archivo cultural con la pretensión de mostrar los gestos de la Humanidad expresados a través de la historia del arte, sino un archivo individual en el que la artista celebra las nuevas tecnologías asociadas al impacto social de los medios de comunicación de masas y las categorías icónicas asociadas a las imágenes de una nueva mujer, en el marco de una sociedad utópica (GUACSH, 2011, p. 36).

É de referir o álbum de recortes de imprensa *Sammelalbum* criado por volta de 1933, que consta de 116 páginas com mais de 400 imagens retiradas de revistas de variadas temáticas. A colagem *Da Dandy* de 1919, mostra-nos as composições criadas a partir da recolha de imagens, notando-se o destaque conferido às imagens de mulheres, principal tema da sua obra artística. Hannah Hoch de modo provocador, mostra dois tipos de mulheres na sociedade alemã, a mulher dona de casa, com todas as suas responsabilidades retratadas, e a mulher do pós-guerra, como um

veículo para a mudança através da representação de mulheres atletas, dançarinas, ginastas.³³

As colagens e fotomontagens *Tatlin at Home* (1920) e *Der Kunstreporter* (1919–1920) de Raoul Hausmann demonstram também uma exaustiva recolha de imagens de forma a produzir um retrato visual dos acontecimentos da época.

Estes recursos alienavam tão fortemente a realidade que o observador, chocado, era confrontado com algo terreno que era transformado em algo extraordinário, em certo sentido até super-realista, e era forçado a colaborar com ele, quer rejeitasse ou aceitasse o que via (RUHRBERG, 1999, p. 122)

Desde este período, nota-se já que a relação estabelecida entre os artistas e os seus arquivos, tem um carácter interventivo e que vai muito além da simples exposição de memórias colectivas e individuais.

À semelhança dos Gabinetes de Curiosidades referidos anteriormente, Marcel Duchamp criou uma maleta portátil, domiciliária de arte. A caixa *Boîte-en-Valise* (1935-1941) contém três réplicas em miniatura de *ready-mades* e 68 reproduções impressas de outros trabalhos. Segundo Duchamp, é um museu em miniatura ou uma retrospectiva portátil da sua obra. Mais tarde, entre 1950 e 1960, Duchamp realizou seis séries diferentes da *Boîte-en-Valise*.

Para a construção destes pequenos museus, Duchamp seguiu um método de trabalho minucioso, próximo do arquivo, tendo inventariado inicialmente todas as suas obras. Segundo T.J. Demos (2011),

el 'museo portátil' funciona como un museo ready-made cuyos temas se orientan a un conjunto de estandarizadas y preestablecidas convenciones económicas, pedagógicas, administrativas y curatoriales relativas a la historia del arte.

A partir da segunda metade do séc. XX, na preeminência da arte conceptual, surge um grupo de trabalhos baseados no conceito de arquivo, ou seja, fundamentados na formalidade dos processos arquivísticos. No entanto,

más que ser la búsqueda del origen o del principio propio del relato humanístico tradicional, el archivo se convierte entonces en una estructura descentrada, una multiplicidad de series de datos capaces de generar significados sin eludir contradicciones, inconsistencias e inclusive banalidades (GUACSH, 2011, p. 45).

Entre vários exemplos possíveis, saliento Christian Boltanski (1944) que, entre 1970 e 1973, construiu caixas de madeira em que agrupava objectos autobiográficos, –

³³ In <http://www.moma.org/explore/multimedia/audios/29/704>,
http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=37360

páginas de livros, fragmentos de cartas, pedaços de roupa, restos de obras de arte suas que nunca chegou a usar. Neste trabalho, intitulado *Vitrines de Reference*, Boltanski recupera memórias da sua vida, transformando objectos antigos em novos. Gerhard Richer (1932) com o projecto de arquivo *Atlas* (1962 -); On Kawara (1933) com as obras *Date Painting(s) in New York and 136 Other Cities* e, *One Million Years-Past/ One Million Years-Future* (1969-1971); Hanne Darboven (1941-2009) e a ideia de converter o tempo em volume *Kulturgeschichte, 1880-1983, 1980-1983* (2003?) e, *Bucherei: Ein Jahrhundert* (1971).

Este giro del archivo se expresa en la voluntad de transformar el material histórico oculto, frangmentario o marginal en un hecho físico y espacial caracterizado por su interactividade (...) En este sentido, tanto si se hace referencia a la arquitectura del archivo (o complejo físico de información) como a la lógica del archivo como matriz conceptual de citas e yuxtaposiciones, los materiales de la obra de arte en clave de archivo pueden ser encontrados (imágenes, objetos y textos), contruidos, pero también públicos y a la vez privados, reales y asimismo fictícios o virtuales (GUACSH, 2011, p. 163).

Neste sentido, apresenta-se o *work in progress* de Susan Hiller (1940-) *At the Freud Museum*, iniciado em 1991 e, apresentado pela primeira vez em 1994 numa sala do Freud Museum de Londres. Em 1995, publicou o livro *After the Freud Museum*, na sequência deste trabalho, e mais tarde, em 1997, apresentou a instalação *From the Freud Museum* na Hayward Gallery de Londres. Neste trabalho, Hiller

utiliza as possibilidades da criação artística para uma constante redefinição de uma antropologia do sujeito através da pesquisa sobre as suas condições de percepção e de memória, nas quais evidencia a sua subjectividade num confronto entre a identidade e a ficção, entre a realidade e a representação (FERNANDES & ROBINSON, 2004/2005, p. 7).

Susan Hiller colecciona artefactos para depois os relacionar, classificar e ordenar, construindo através deles uma nova história, transversal à experiência vivenciada por esses mesmos objectos.

At the Freud Museum e *From the Freud Museum* (1991-1997), são instalações onde se encontram reunidas séries de objectos, agrupados dentro de vitrinas, que pretendem ser recontextualizados e reconfigurados de modo a que o espectador os percepcione de um modo diferente daquele que aconteceria se não fossem exibidos desta forma.

Dentro das vitrinas encontram-se caixas de arrumação, habitualmente usadas em arqueologia, de modo a que, dentro delas, se protejam e exponham os objectos que a

artista foi recolhendo ao longo de determinado período da sua vida. Cada caixa foi construída para cada um dos objectos, individualmente, de modo a satisfazer com precisão as suas necessidades. Os objectos que constituem esse ‘arquivo’ encontram-se descontextualizados das suas vivências, e, dessa forma, apresentados fora do seu discurso habitual.

As vitrines apresentam assim, uma colecção de materiais que evocam alguns pontos culturais e históricos, como aspectos psíquicos, étnicos, sexuais e distúrbios políticos. Divergem entre o macabro, o sentimental e o banal. Alguns desses objectos marcam de forma pessoal as vivências de Susan Hiller, “talvez um encontro inesperado com o seu ‘eu secreto’” (FERNANDES & ROBINSON, 2004/2005, p. 189)

A descontextualização destes objectos, não tem como objectivo fazer reviver um passado, mas sim destruir esse mesmo passado, mudando a sua ordem cultural, de modo a que se transformem num novo objecto, vivendo o presente e renegando o passado.

Desta forma, não se reconhece neste trabalho de Susan Hiller a vontade de alterar uma história, mas sim “exercer uma espécie de magia solidária formada por uma relação ambivalente com os tipos de conhecimento que esta história produziu” (FERNANDES & ROBINSON, 2004/2005, p. 190).

Quando as pessoas se reúnem para ver *From the Freud Museum*, no âmbito, por exemplo, da sua apresentação na Tate Modern – um museu dentro de um museu –, vêem as suas silhuetas projectadas contra as vitrinas iluminadas, movendo-se devagar, olhando de perto, absorvidas numa espécie de meditação ruminante em torno de si próprias (FERNANDES & ROBINSON, 2004/2005, p. 189).

Além do *work in progress* de Susan Hiller, deve também ter-se em consideração as obras *The Big Archive* (1993) e *Ten Characters* (1972-1975) de Ilya Kabakov (1933-), o trabalho fotográfico *Archive* (1995) de Thomas Demand (1964-) e *Information Room* (1998) de Andrea Fraser (1965-).

No que respeita ao arquivo digital, é de salientar o projecto dos artistas Neil Cummings e Marysia Lewandowska que consiste num arquivo de filmes polacos que nunca foram comercializados, e muitos deles permaneceram escondidos até hoje. Estes filmes estão datados entre 1960 e 1980.

O intuito deste projecto é estimular o interesse e a discussão sobre a natureza do intercâmbio criativo, a função dos arquivos e o futuro domínio público.

Este arquivo está disponível na internet sob uma licença Creative Commons, de forma a permitir o livre acesso, a livre redistribuição e a possibilidade de modificar qualquer texto ou imagem, mantendo sempre referenciado o nome do autor.

Segundo Cummings e Lewandowska, um arquivo designa um território,

archives like collections in Museums and Galleries are built with the property of multiple authors and previous owners. But unlike the collection, there is no imperative within the logic of the archive, to display or interpret its holdings. An archive designates a territory – and not a particular narrative. The material connections contained are not already authored as someone's – for example, a curator's interpretation, exhibition or property; it's a discursive terrain (LEWANDOWSKA & CUMMINGS).

O arquivo organiza filmes amadores, na sua maioria, invisíveis ao Estado e fora do circuito cinematográfico.

The passions of amateur, enthusiasts or hobbyist often reveal a range of interest and experience generally invisible amongst the breathless flow of the State sponsored, or professional mediated. The enthusiast is often working outside 'official' culture and its encouragements, frequently adopting a counter-cultural tone of tactical resistance and criticism (LEWANDOWSKA & CUMMINGS).

Em 2004, realizou-se a primeira exposição deste projecto, no Centre of Contemporary Art, em Varsóvia. Esta exposição era composta por jornais oficiais de cinema, selecções de filmes, colecções de cartazes de festival, um arquivo de filmes encontrados que nunca foram exibidos e uma reconstrução arquitectónica de um cineclubes. A instalação, criada a partir de material emprestado de alguns cineclubistas ou comprado em feiras de antiguidades, inspirada num museu etnográfico, tentava passar uma imagem do contexto social e material em que estes filmes eram produzidos: "What was central to our interest was to explore and make manifest the phenomena of enthusiasm as a contested resource within culture" (LEWANDOWSKA & CUMMINGS)

Em Portugal, o projecto *Fora de Campo* envolve o arquivo de cinema de Moçambique, com vista a fazer uma actualização dos documentos que vão surgindo. É um projecto de investigação artística sobre os actos de transformação política das imagens que constituem o arquivo de cinema moçambicano. *Fora de Campo* é um trabalho *in progress*.

Este projecto 'progride' também nos interstícios de várias disciplinas: recolhe e analisa documentação histórica (como uma investigação académica), relaciona-se com os efeitos da colonização sobre as culturas (como nos estudos pós-coloniais), apresenta-se num espaço artístico (como um site specific), parte da possibilidade da transformação política das imagens estar associada ao tipo de organização a que está sujeita (como na arquivística) e por isso aborda uma colecção de imagens

inacessíveis, construindo relações entre os elementos que a envolvem (como numa investigação criminal) (SIMÃO).

O projecto pretende contribuir para gerar uma relação entre as imagens e a realidade, ou seja, partilhar, a partir dessas imagens uma contextualização histórica, social e política da realidade moçambicana e, desta forma estabelecer uma relação de confronto entre o objecto e o observador.

O que estes filmes são e a forma como deveriam, em consequência, ser arquivados – organizados, armazenados e mostrados – não é algo a ser descoberto, induzido, deduzido ou fixado, mas essencialmente algo que tem que ser inactivado [enacted]: algo que tem que ser criado com a consciência do processo criativo que emerge da interacção entre os filmes e nós, enquanto condições activas equivalentes do próprio processo (ARTEAGA, 2010).

Desta forma, o projecto *Fora de Campo* de Catarina Simão encontra-se entre a criação artística, pela apresentação e relação estabelecida entre as imagens e pela ligação com o espectador, e o arquivo, como modo de narração histórica, social e política e de condensação de um património cultural.

5.3 - O Projecto

Ao longo deste trabalho conseguimos perceber que nos seus anos de exercício, o Cineclube do Norte colecionou uma série de documentos que retratam o seu percurso no movimento cineclubista do Porto. Apesar de uma parte dessa documentação não estar disponível e desta forma não ser possível incluir na cronologia os últimos anos do CCN, o que resta é significativo da intensidade de acções que se proporcionaram à população portuense interessada.

Um retrato visual do espólio torna-se importante no sentido em que permitirá que a história do CCN perpetue uma memória colectiva. A descrição visual é também mais simples de acompanhar, a informação é oferecida pelos objectos que a servem tornando-a em algo que é palpável. A descrição narrativa da história do CCN (no capítulo anterior) torna-se mais preciosa quando acompanhada pela matéria que proporciona o relato de todas as vivências.

A breve análise de alguns artistas que trabalham ou trabalharam o arquivo como obra de arte é importante, no sentido de se poder compreender o modo como se pode expor o espólio do Cineclube do Norte e o melhor modo de trabalhar o arquivo no sentido artístico.

A reflexão dentro do contexto artístico torna-se importante pela parte que já foi referida anteriormente relativamente ao papel do curador, um conhecimento dentro deste contexto auxilia o modo de pensar a parte expositiva e a constituição do arquivo num contexto não-institucional, próximo daquele que se pretende como ficou referido anteriormente no sub-capítulo sobre os arquivos.

A análise visual das obras já apresentadas por outros artistas sugere-nos espaços, modos de expor e de pensar a exposição do espólio, e permite-nos também, através do relato dos próprios artistas, formar novas ideias de concepção e orientação expositiva.

O projecto de Neil Cummings e Marysia Lewandowska foram um ponto de partida para esta reflexão aquando a deslocação de Lewandowska à Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, momento em que tomei conhecimento do projecto e fiz minhas as suas palavras: “bring it to speech”.

A componente visual do espólio é sugestiva não só como narradora de um facto histórico relativo ao CCN, como o é também no que diz respeito à obra cinematográfica nacional e internacional.

A documentação existente permitirá facilmente recriar visualmente a história do cineclube, permitindo a quem observa uma reconstrução da sua memória ou um acrescento no conhecimento do movimento cineclubista portuense, um pouco à imagem do projecto *Fora de Campo* referido anteriormente.

Apesar de uma parte do material não estar disponível por se encontrar em local incerto ou por ter sido perdido, a documentação é suficiente para fazer o retrato do cineclube, transformando as informações históricas que estão perdidas ou deslocadas em algo fisicamente presente (FOSTER, 2004).

Este retrato só faz sentido ser realizado depois da reflexão que se gera ao longo desta dissertação, uma vez que é necessária uma abordagem teórica da matéria para que a montagem proporcione ao espectador a mesma informação que a narrativa. Tendo como base o inventário do espólio do CCN (Anexo A), estabelecem-se relações de ordem cronológica para que mais facilmente se consiga produzir um discurso próximo da realidade. No entanto, apesar de pretender ser próximo da realidade do CCN, as ligações entre os objectos devem enfatizar situações relevantes e não, produzir um discurso que se possa considerar equivalente ao da narrativa escrita.

Desde o primeiro contacto, no *laboratório*, com o espólio - e, à medida que os caixotes iam sendo abertos -, senti necessidade de que aqueles objectos se tornassem acessíveis a quem tivesse interesse em os observar e conhecer. E, assim, fui proporcionando a algumas pessoas a participação daquele momento, mostrando

objectos, relatando acontecimentos que ia descobrindo, de modo a entender se aquele entusiasmo que sentia era partilhado por outros. A falta de conhecimento de uma matéria que nos revela interesse transforma-se imediatamente em curiosidade, em querer saber mais, em pensar sobre aquilo que se mostra. O entusiasmo foi realmente partilhado por outros, umas vezes por motivos diferentes, ou por objectos diferentes, mas sempre partilhado.

A formação artística e o contacto constante com esta realidade tornaram imediata a vontade de transformar o espólio naquilo a que poderei chamar de projecto artístico. Mas as ideias precisam de ser postas em prática, é necessário pensar o espaço expositivo e, se tenho vontade de torná-lo acessível, é necessário pensar também no melhor modo de o mostrar ao público. E desta forma, este projecto poderá transformar-se também num projecto de curadoria, pelos motivos que demonstrei no início deste capítulo.

O projecto não está pensado para um espaço específico, a ideia não depende de um espaço físico concreto. Consoante as possibilidades, terá de ser estruturado para que se aproveitem as potencialidades do espaço expositivo. No entanto, deverá corresponder às possibilidades que o espólio nos apresenta, de forma a que o discurso visual seja realmente aquele que se pretende, que responda às necessidades de construção de uma narrativa onde se apresenta a história do Cineclube do Norte.

O espólio não deverá, necessariamente, ser apresentado segundo uma ordem cronológica, os objectos narram a história do cineclube independentemente da ordem. Interessa que o discurso visual seja autónomo da escrita.

O valor da materialidade dos objectos, faz-me pensar na importância dos trabalhos de Susan Hiller, Marcel Duchamp, Christian Boltansky e Catarina Simão, apresentados anteriormente, no sentido pedagógico e de relato de uma história e na recontextualização dos próprios objectos. O espólio, há muito fora do seu contexto, é agora pensado para ser mostrado num espaço expositivo e não de consulta e trabalho como era essa a sua funcionalidade. O espólio perde a funcionalidade inicial e ganha uma nova que, apesar de querer passar uma imagem do passado pretende também ser uma imagem do presente na qual se possa reflectir. Poderei relacionar objectos com determinados acontecimentos que não se encontram esclarecidos no texto, não porque não são relevantes mas, porque na escrita é mais fácil sintetizar determinado acontecimento. A narrativa visual implica, talvez, outro género de abordagem. Os acontecimentos de carácter político que tantas alterações trouxeram às dinâmicas culturais dos cineclubes poderão ser enfatizados com uma recolha exaustiva de informação, que poderá ser relacionada com documentos do CCN. Na exposição do

espólio, poderão ser acrescentadas notícias, cartazes, fotografias, que salientem as alterações do pós 25 de Abril de 74. O contexto social e político é relevante para a compreensão do posicionamento do CCN. As fotografias da sede do cineclube são, também, uma forte contribuição. O mobiliário, as roupas, os bigodes e os cigarros que se fumavam, sugerem modos de estar no cineclube e são também características de uma época, pormenores que podem ser utilizados em conjunto com o espólio. Afinal, todos estes objectos participaram desses “pormenores”. No espaço expositivo, fará sentido recriar situações que considero que tenham sido vivenciadas, usando mobiliário semelhante para criar cenários, cinzeiros cheios de beatas para enfatizar as longas conversas e os serões passados na sede. Os objectos devem ser tratados, cada um como único apesar de fazerem parte de um conjunto. Deverá ser-lhes permitida a total presença da sua *aura*³⁴ enquanto objecto artístico. Num espaço expositivo só conseguem sobressair se lhes for dado o devido destaque mesmo que misturados com outros e, para isso, deverão adoptar-se as vitrinas, bem iluminadas, à semelhança das que Susan Hiller utilizou em *From the Freud Museum ou Vitrines de Reference* de Boltansky.

O material de escritório, como os marcadores, os furadores, os agrafadores devem ser colocados em cima de uma secretária semelhante àquela que existia na sede. E porque não acrescentar som a alguns objectos? O barulho do carimbo a carimbar, o chiar do furador, ou o bater das teclas da máquina de escrever poderiam ser facilmente repostos. Os sensores seriam uma excelente ajuda neste detalhe, funcionando com a aproximação de quem os estivesse a observar.

Além das actas, das cartas e dos livros que poderão regressar ao espaço onde normalmente se encontravam, nas capas, gavetas, prateleiras, os cartazes e as cartolinas, com uma forte presença visual, deverão estar expostos nas paredes do espaço, tentando dar destaque àqueles que terão sido mais marcantes no período a que se referem, como por exemplo os dos ciclos *A Noite e o Riso* e *O Espírito e a Carne*, e o cartaz do terceiro filme apresentado, *A Religiosa* de Jacques Rivette.

Apesar do cartaz do primeiro filme que marcou o início do Cineclube do Norte, *A Mulher Casada* de Jean Luc-Godard não estar presente no espólio, seria importante iniciar o trajecto desta exposição com a visualização do filme, à entrada do espaço, como forma de mostrar a posição da direcção do CCN relativamente à escolha e programação dos filmes.

Do mesmo modo que se devem acompanhar as cassetes VHS com os filmes que nelas se encontram gravados, assim como, ao lado das televisões se poderão colocar

³⁴ ver nota de rodapé número 20

as cartolinas e os cartazes que lhes são referentes, como acontecia à entrada da sala de cinema. Os filmes seriam apresentados em *loop*, marcando desta forma uma presença constante no espaço expositivo. Em paralelo à exposição, decorreria um ciclo de cinema com os filmes mais marcantes que passaram pelo cineclube e, uma reposição dos principais ciclos programados pelo CCN.

As fichas dos sócios deverão ter também algum destaque, dividindo-se em duas secções: as dos sócios que supostamente ainda pertencem ao cineclube e as dos que foram eliminados, como os próprios dirigentes lhes chamaram. Estas fichas contêm informações pessoais de cada um dos sócios que, apesar de muitas já poderem não estar actualizadas, considero importante que essas informações sejam ocultadas. Assim, deverão ser apresentadas à semelhança das figuras 25 e 26 do Anexo B, expondo uma imagem global das fichas. Estes documentos relatam, também, a dinâmica que existia.

Além dos objectos que se relacionam directamente com a história do CCN, ou seja, que são marcos importantes para a compreensão do trajecto do cineclube, há outros que, apesar de não terem uma ligação directa com as actividades que promoveu, são também importantes pois marcam a sua presença num espaço exterior ao CCN, como é o caso dos programas de outros cineclubes. O destaque conferido a estes objectos deverá ser diferente, no entanto, a sua presença é importante.

Os objectos, imagino-os dispostos no espaço à semelhança dos Gabinetes de Curiosidades que referi no sub-capítulo 2.2.1, numa amálgama de cores e materiais.

A revista *A Grande Ilusão* deve também merecer destaque, apresentando os fotolitos em conjunto com as páginas das revistas que lhes dizem respeito, além de relacionar artigos que de alguma forma foram reivindicativos com as notícias que os originaram.

Mas, além da apresentação do espólio em espaço expositivo, faz também parte deste projecto a constituição de um arquivo digital inspirado no trabalho de Marysia Lewandowska e Neil Cummings, de forma a permitir o acesso constante ao espólio, perpetuando a história do cineclube, criando algum distanciamento em relação àquilo que se definiu anteriormente como arquivo institucionalizado. Deverá possibilitar um acesso fácil e participativo à história do cineclube, podendo criarem-se modos de recolha da informação que esteja perdida.

A exposição do espólio não é mais do que o resultado do processo auto-reflexivo que esteve presente desde o primeiro contacto com os materiais. À medida que fui desenvolvendo a construção da narrativa tentei perceber a minha posição dentro deste trabalho, construindo uma verdade, por vezes especulativa na descrição dos acontecimentos, mas construída não só através de factos, como de juízos e reflexões.

Na realidade todo o projecto é uma tentativa de compreensão de mim própria dentro de uma realidade que, até agora, me era completamente estranha. Mas ao tornar todo o projecto inicial em algo físico, visual, apresento os meus interesses enquanto artista-curadora, no sentido em que transformo a relação com os objectos em algo que é palpável, demonstrando aquela que é a minha verdadeira ligação com os objectos, uma relação de romantismo no gosto pelo espólio, por aquilo que tem história e que é passado, além do interesse como cinéfila amadora. E, além deste interesse, existe um outro, enquanto programadora e portuense, que surge de um descontentamento em relação à actual programação cinematográfica da cidade do Porto, praticamente inexistente, em que os cineclubes poderiam ter um papel importante para a dinâmica cinematográfica na cidade, como aconteceu até há cerca de 10 ou 15 anos atrás. Este projecto poderá contribuir para uma reflexão sobre as dinâmicas culturais na cidade, que além de um retrato da história do CCN, é também, um relato da cultura cinematográfica nacional e internacional.

Considerações Finais

Desde o primeiro contacto com o espólio até ao início do processo de escrita deste trabalho, debati-me com diversas questões sobre o melhor modo de abordar o material existente. A relação que naturalmente assumo com objectos desta natureza, objectos de um passado, manifesta-se através de um discurso auto-reflexivo, onde apresento, sem complexos, as minhas dúvidas e o modo como percepciono os objectos que estão dispostos à minha frente. Este discurso acontece sem cedências ao rigor académico exigível nesta dissertação. A auto-reflexividade, por impor um questionamento constante ao investigador, reforça o esforço de rigor na apresentação dos factos, visto que, por ser apoiada em documentos tem um carácter interpretativo. Estes objectos permitiram-me retirar-lhes informação para a produção da narrativa que se apresenta, essencial para a realização do projecto final, sendo essa a razão por que me refiro a eles como objectos *falantes*.

O objecto assumiu desde o início um papel central para a construção da narrativa, pois foi a partir dele que as dúvidas em relação ao Cineclube do Norte se iniciaram. Foi a partir do objecto, na qualidade de espólio, que tomei conhecimento daquilo que transformei em objecto estudo. Pela necessidade de compreender, através de um grupo que considero ter sido importante para um retrato cineclubista da cidade do Porto, a actual falha programática de uma cultura cinematográfica nesta mesma cidade.

Ao converter este tema em objecto de estudo permito-me produzir reflexões e conhecimento que de outra forma, poderia não acontecer. O facto de apresentar o Cineclube do Norte como tema de dissertação deu lugar à pesquisa de informação, através de uma aprofundada revisão de literatura, relacionando temas diferentes para a compreensão do objecto de estudo que, sem o devido acompanhamento, não teriam acontecido.

Este trabalho dividiu-se em duas fases: a da construção da narrativa onde se fez uma reconstituição da história do cineclube e uma segunda fase, de reflexão acerca de um possível projecto de curadoria artística com o espólio encontrado. No entanto, as duas fases estão presentes uma na outra desde o início do trabalho, complementando-se. A vontade de elaboração do projecto que poderei chamar de segunda fase surgiu praticamente ao mesmo tempo que a primeira, no momento do contacto directo com os objectos no *laboratório*.

Para a reconstituição histórica do Cineclube do Norte, foi necessária uma abordagem aos temas que se consideraram relevantes para a descrição deste grupo cultural. Compreender o papel dos cineclubes na difusão da cultura cinematográfica através de um retrato de confronto entre o passado e o presente, de modo a entender a relevância destes grupos nas cidades em que ainda têm um papel activo. Actualmente, a fraca - ou praticamente nula - acção dos cineclubes na cidade do Porto, deve-se essencialmente à falta de grupos capazes de programarem sessões que atraiam públicos ao centro da cidade, à falta de apoio institucional que, naturalmente elimina os possíveis grupos que poderiam contribuir para a programação cinematográfica e também na manutenção das salas de cinema do centro da cidade, que se encontram ao abandono.

O estado de abandono em que o espólio se encontrava, importante para a representação da cultura cinematográfica nacional e internacional, revelou a necessidade de entender o papel dos arquivos para a preservação de uma memória colectiva. A importância dos arquivos estabelece-se pela necessidade de preservação de uma matéria que é representativa de determinado acontecimento cultural relevante. No entanto, a vontade de que a história e os objectos que compõem o espólio do cineclube possam fazer parte de um projecto que seja de fácil acesso ao público, contraria as especificações impostas pelas instituições oficiais arquivísticas, fazendo com que procurasse alternativas a estas imposições, concentrando-me assim nos arquivos no contexto artístico.

O interesse pelos arquivos dentro do contexto artístico estava já presente desde o início. A valorização de trabalhos de artistas como Susan Hiller ou Christian Boltansky no trabalho com objectos de carácter histórico, aos quais se atribuem qualidades de confronto entre realidade e ficção, proporcionam além de uma percepção de memória colectiva, através da realidade, a possibilidade de confronto com uma memória individual. O trabalho de diversos artistas sobre este tema serviu de inspiração ao projecto artístico e de curadoria.

O projecto artístico e de curadoria não faria sentido sem a reconstrução histórica do Cineclube do Norte. O conhecimento aprofundado sobre a matéria foi determinante para o esboço do projecto, só assim, conseguirei descrever relações entre os variados sujeitos e posicioná-los segundo uma tipologia que permita relatar do melhor modo todos os acontecimentos. Mas talvez me tenha iludido com todas as cores e cheiros que estão presentes no espólio. Conseguirei mostrar o que vejo?

A propósito da apresentação de um projecto do serviço educativo de um museu etnográfico, do qual não me recordo o nome, ouvi as questões que colocavam depois

da visita, acerca dos objectos que os visitantes tinham visto: a que sabe? a que cheira? que ouves? que sentes? que vês? fazendo uma alusão aos cinco sentidos. Fiz o esforço para responder a estas questões sobre o espólio do Cineclube do Norte, e respondo-as em duas fases: a fase do questionamento e a fase da descoberta. Para a primeira fase e , pela ordem das perguntas: papa de pó com água, cano de escape, *Big Battle* da banda sonora do filme *Dune*, bichos pequeninos a subir pela pele, pilha de caixotes; as respostas à segunda fase: vinho tinto, pó, álbum *Stop Making Sense* dos Talking Heads, dores nas costas e Gabinete de Curiosidades.

Por curiosidade fiz as mesma perguntas a uma amiga que acompanhou todo o processo de trabalho, as respostas foram as seguintes: história, mofo, filmes, ganância e paredes forradas.

E, assim, voltamos ao objectos, os do passado, que em tempos ouvi chamar de “coisas velhas” por alguém dito especialista em museus. Só não são coisas velhas, como não são coisas novas, são objectos, a que vamos atribuindo os valores que na realidade lhes queremos tirar.

Bibliografia

- AGAMBEN, G. (1989). The Archive and Testimony. In C. Merewether, *The Archive (Documents of Contemporary Art)* (pp. 38-40). London, Cambridge: Whitechapel Ventures Limites, MIT Press.
- ANDRADE, S. C. (3 de Novembro de 1990). Cineclube do Norte antestreia filme de Sautet. *Jornal Público* , p. 52.
- ANDRADE, S. C. (15 de 04 de 1991). Cineclubes contestam política de subsídios da SEC. *Jornal Público* , p. 38.
- ANDRADE, S. C. (10 de Julho de 2010). *Ípsilon. Cinema*. Obtido em 9 de Fevereiro de 2012, de Ípsilon. Público: <http://ipsilon.publico.pt/cinema/texto.aspx?id=261052>
- ANDRADE, S. (6 de Dezembro de 1991). Cineclubismo em Portugal : À procura da glória perdida. *Jornal Público* , pp. 9-13.
- ARQUIVOS, D.-G. d. (2012). *Direcção-Geral de Arquivos*. Obtido em 15 de Janeiro de 2012, de Direcção-Geral de Arquivos: <http://dgarq.gov.pt/>
- ART, T. M. (2012). *MoMA Multimedia*. Obtido em 05 de Abril de 2012, de MoMA : <http://www.moma.org/explore/multimedia/audios/29/704>
- ART, T. M. (2010). *MoMA The collection*. Obtido em 05 de Abril de 2012, de MoMA: http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=37360
- AVEIRO, A. D. (2012). *Arquivo Distrital de Aveiro, identificação institucional*. Obtido em 15 de Janeiro de 2012, de Arquivo Distrital de Aveiro: <http://adavr.dgarq.gov.pt/identificacao-institucional/missao-e-objectivos/>
- AZEVEDO, M. d. (1948). *O Movimento dos Cine-clubes*. Lisboa: Cadernos da "Seara Nova".
- BARROS, J. H. (1985). Cineclubes: Uma Espécie em Vias de Extinção. *A Grande Ilusão* , 2/3, 66-67.
- BAUDRILLARD, J. (1997). *O Sistema dos Objetos*. S. Paulo: Editora Perspectiva S.A.
- BAUDRILLARD, J. (2009). Subjective discourse or the non-functional system of objects. In F. CANDLIN, & R. GUINS, *The object reader* (pp. 41-63). Nova Iorque: Routledge.
- BECKER, H. (2010). *Mundos da Arte*. Lisboa: Livros Horizonte.
- BELL, J. (2005). *Doing Your Research Project - A guide for first-time researchers in education, health and social science*. England: Open University Press.

- BENJAMIN, W. (1968). Unpacking my library - a talk about book collection. In W. Benjamin, *Illuminations - essays and reflections* (pp. 59-67). EUA: Schoken Books.
- BLUMLINGER, C. (2002). Cineastas en los Archivos. Comentarios sobre las Re-Visiones de Yervant Gianikian Y Angela Ricci Lucci. In J. B. GALLARDO, & N. E. MAYO, *Culturas de Archivo / Archive Cultures* (pp. 105-118). Espanha, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies.
- BROWN, B. (2001). Thing Theory. In F. e. Candlin, *The Object Reader* (pp. 139-152). Oxon: Routledge.
- CABAU, P., & BRANCO, M. J. (2008). Prefácio-Entrevista. In M. C. Caldas, *Dar Coisas Aos Nomes - escritos sobre arte e outros textos* (pp. 9-27). Lisboa: Asírio & Alvim.
- CABO, R. M. (2009). *Cem Mil Cigarros - Os Filmes de Pedro Costa*. Lisboa: Orfeu Negro.
- CALDAS, M. C. (2008). *Dar coisas aos nomes*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- CANDLIN, F. G. (2009). *The Object Reader*. Oxon: Routledge.
- CARENA, C. (1984). Ruína/Restauro. In R. Romano, *Enciclopédia Einaudi: Memória-História* (Vol. 1, pp. 105-129). Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- CASQUEIRA, N. M. (1997). *Práticas de recepção cultural e públicos de cinema em contextos cineclubísticos*. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Sociologia, Porto.
- CASTRO, F. d. (1975). *Os Fragmentos* (2ª Edição ed.). Lisboa: Guimarães & C.^a Editores.
- CULTURAL, G. C. (s.d.). *Gesto Cooperativa Cultural, CRL*. Obtido em 2 de Março de 2012, de Gesto Cooperativa Cultural, CRL: <http://www.gesto-coop-cultural.pt/>
- DELEUZE, G. P. (1996). *Diálogos*. Lisboa: Relógio D'Água Editores.
- DEMOS, T. (2011). The Exiles of Marcel Duchamp. In A. M. Guasch, *Arte y Archivo, 1920-2010 Genealogías, Tipologías y Discontinuidades*. Madrid, Espanha: Ediciones Akal, S.A.
- DERRIDA, J. (1996). *Archive Fever, A Freudian Impression*. London: The University of Chicago Press.
- DERRIDA, J. (1982). *Margins of Philosophy*. Great Britain: The Harvester Press Limited.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2011). *O que nós vemos, O que nos olha*. Porto: Dafne Editora.
- DOHERTY, C. (2007). Curating Wrong Places...Or Where Have All the Penguins Gone? In P. O'NEILL, *Curating Subjects* (pp. 100-108). Amsterdam: De Appel, Centre of Contemporary Art.

- EDWARDS, E. (2009). Photographs as Objects of Memory. In F. CANDLIN, & R. GUINS, *The Object Reader* (pp. 331-432). Nova Iorque: Routledge.
- FERNANDES, A. C. (2010). Cineclubes: uma forma alternativa de ver cinema em Portugal. *Imagofagia - Revista de la Asociación Argentina de Estudios y Cine y Audiovisual*, 2.
- FERNANDES, J., & ROBINSON, D. (2004/2005). *Susan Hiller: Recall: Revocar-obras escolhidas 1969-2004*. Porto: Museu de Serralves.
- FERREIRA, J. P. (25 de 05 de 1991). Porto: SEC abre centro cultural. *Jornal Expresso*, p. 34.
- FOSTER, H. (2004). An Archival Impulse. *October*, 110, 3-22.
- FOSTER, H. (2002). Archives of Modern Art. *October*, 99, 81-95.
- FOUCAULT, M. (2008). *A Arqueologia do Saber* (7ª ed.). Rio de Janeiro, Brasil: Forense Universitária.
- FOUCAULT, M. (1969). The Historical a priori and the Archive. In C. Merewether, *The Archive (Documents of Contemporary Art)* (pp. 26-30). London, Cambridge: Whitechapel Ventures Limited, MIT Press.
- GOFF, J. L. (1984). Documento/Monumento. In R. Romano, *Enciclopédia Einaudi: Memória-história* (Vol. 1, pp. 95-106). Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- GOFF, J. L. (1984). Memória. In R. Romano, *Enciclopédia Einaudi: Memória-História* (Vol. 1, pp. 11-50). Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- GRANJA, P. (2005). *O Movimento dos Cineclubes - Cineclube de Viseu, 50 Anos*. Obtido em 31 de 03 de 2012, de O Movimento dos Cineclubes: <http://movcineclubes.weblog.com.pt/arquivo/documentos/index0>
- GUACSH, A. M. (2011). *Arte y Archivo, 1920-2010 Genealogías, Tipologías y Descontinuidades*. Madrid, Espanha: Ediciones Akal, S.A.
- HAGUETTE, T. (1995). *Metodologias Qualitativas na Sociologia*. Rio de Janeiro, Petrópolis: Editora Vozes.
- HOFFMANN, J. (2007). A Certain Tendency of Curating. In P. O'Neill, *Curating Subjects* (pp. 137-142). Amsterdam: De Appel, Centre of Contemporary Art.
- ILUSÃO, A. G. (1984). *A Grande Ilusão*, 1.
- ILUSÃO, A. G. (1984). *A Grande Ilusão*, 0.
- JOLY, M. (2000). *A Imagem e os Signos*. Lisboa: Edições 70.
- LAPA, Á. (1994). *Sequências Narrativas Completas*. Lisboa: Assírio & Alvim.

- LEWANDOWSKA, M., & CUMMINGS, N. (s.d.). *Enthusiasts Archive*. Obtido em 14 de Janeiro de 2012, de Enthusiasts Archive:
http://www.enthusiastsarchive.net/en/index_en.html
- LOPES, J. M. (1998). As Estatísticas na Área da Cultura: Breve Reflexão. *Sociologia, Problemas e Práticas*, 26, 121-129.
- MADEIRA, C. (2002). *Novos Notáveis, Os Programadores Culturais*. Oeiras: Celta Editora.
- MARKER, C., & RESNAIS, A. (Realizadores). (1953). *Les statues meurent aussi* [Filme].
- MARMELO, J. (24 de Abril de 2002). As bodas de prata d'A Mulher Casada. *Jornal Público*.
- MEREWETHER, C. (2006). *The Archive - Documents of Contemporary Art*. London, Cambridge: Whitechapel Ventures Limited, MIT Press.
- MILLER, D. (1987). *Material Culture and Mass Consumption*. Oxford, New York: Basil Blackwell.
- NABAIS, J. C. (2010). *Introdução ao Direito do Património Cultural*. Coimbra, Portugal: Edições Almedina, SA.
- NIETZSCHE, F. (2008). *Assim Falou Zarathustra* (5ª ed.). Mem Martins: Publicações Europa-América, Lda.
- NOLAN, C. (Realizador). (2000). *Memento* [Filme].
- NOTÍCIAS, J. d. (28 de 10 de 2004). *Medeia Filmes programa Teatro do Campo Alegre*. Obtido em 25 de 03 de 2012, de Jornal de Notícias:
http://www.jn.pt/paginainicial/interior.aspx?content_id=465854
- OBRIST, H. U. (2004). *Do It*. New York; Frankfurt: E-Flux; Revolver.
- PONTE, J. P. (1994). O estudo de caso na investigação em educação matemática. *Quadrante*, 3-18.
- PORTO, M. C. (7 de Maio de 2010). *Movimento pelo Cineclube do Porto*. Obtido em 25 de Fevereiro de 2012, de Movimento pelo Cineclube do Porto:
<http://movimentocineclubedoporto.blogspot.com/>
- RABINOW, P. (1977). *Reflections on Fieldwork in Morocco*. London: University of California Press, Ltd.
- RANCIÈRE, J. (2010). *O espectador emancipado*. Lisboa, Portugal: Orfeu Negro.
- RESNAIS, A. (Realizador). (1956). *Toute le mémoire du monde* [Filme].

- RIBEIRO, A. P. (2011). Programar em nome de quê? Ainda do humano?! In A. P. Ribeiro, *Questões Permanentes, ensaios escolhidos sobre cultura contemporânea* (pp. 143-151). Lisboa: Edições Cotovia.
- RIBEIRO, A. P. (2000). *Ser Feliz é Imoral?* Lisboa: Editora Cotovia.
- RICOEUR, P. (1978). Archives, Documents, Traces. In C. Merewether, *Archive (Documents of Contemporary Art)* (pp. 66-69). London, Cambridge: Whitechapel Ventures Limited, MIT Press.
- RIESSMAN, C. K. (2008). *Narrative Methods for the Human Sciences*. California: Sage Publications, Inc.
- RODRIGUES, A. (2011). *Magníficas Obsessões. João Bénard da Costa, um programador de cinema*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, I.P.
- RUHRBERG, k. e. (1999). *Arte do Século XX* (Vol. 1). Koln: Benedikt Tashen Verlag GmbH.
- SAMUEL, R. (1996). *Theatres of Memory: Past and Present in Contemporary Culture*. Londres, Nova Iorque: Verso.
- SANTOS, B. S. (31 de Maio de 2001). *CES Centro de Estudos Sociais Laboratório Associado da Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra*. Obtido em 15 de Janeiro de 2012, de O Congresso da Cidade: <http://www.ces.uc.pt/opiniao/bss/023.php>
- SCHOOL, E. G. (13 de Outubro de 2007). *Youtube*. Obtido em 14 de Fevereiro de 2012, de Hans Ulrich Obrist. The Art of Curating. 2004. 8/8 : http://www.youtube.com/watch?v=t3WjNtOB_I0&feature=relmfu
- SERRÃO, V. (2007). *A Trans-Memória das Imagens - estudos Iconológicos de Pintura Portuguesa (Séculos XVI-XVIII)*. Chamusca: Edições Cosmo.
- SIMÃO, C. (s.d.). Obtido em 14 de Janeiro de 2012, de Atelier Real: <http://www.atelier-real.org/CatarinaSimoFORADECAMPO.htm>
- SOCIETIES, I. f. (12 de 2008). *International federation of Films Societies - Statutes*. Obtido em 31 de 03 de 2012, de International federation of Films Societies: <http://www.ficc.info/?id=897>
- SOFIA, M. R. (21 de Dezembro de 2010). *Youtube.com*. Obtido em 14 de Fevereiro de 2012, de ATLAS. Entrevista con Georges Didi-Huberman: <http://www.youtube.com/watch?v=WwVMni3b2Zo>
- STAKE, R. E. (1995). *The Art of Case Study Research*. California: Stage Publication, INC.
- STOLER, A. L. (2009). *Along the Archival Grain, Thinking Through Colonial Ontologies*. United Kingdom: Princeton University Press.
- TODOROV, T. (1973). *Literatura e Significação*. Lisboa: Assírio & Alvim.

TOJAL, A. A. (2002). ISAD(G):Norma Geral Internacional de Descrição Arquivística. *Conselho Internacional de Arquivos*. Lisboa: Ministério da Cultura, Instituto dos Arquivos Nacionais/Torre do Tombo.

TOMBO, A. N. (26 de Agosto de 2010). *Arquivo Nacional da Torre do Tombo*. Obtido em 15 de Janeiro de 2012, de Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Identificação institucional: <http://antt.dgarq.gov.pt/inicio/identificacao-institucional/missao-e-objectivos/>

TORGA, M. (1974). *Diário V* (3ª Edição Revista ed.). Coimbra: Coimbra.

YAKEL, E. (2003). Archival Representation. *Archival Science* , 3, 1-25.

YIN, R. K. (20 de January de 2004). Case Study Methods. *Complementary Methods for Research in Education* .

Anexo A – Pré-Inventário

Cartazes

Quantidade	Título	Realizador	Ano
1	Lola	Rainer Werner Fassbinder	1981
1	Barry Lyndon	Stanley Kubrick	1975
1	Dune	David Lynch	1984
1	Recomeçar a Três	Massimo Troisi	1981
1	O Ano do Dragão	Michael Cimino	1985
1	Carmen	Francesco Rosi	1984
1	Os Anos de Luz	Alain Tanner	1981
1	A Religiosa	Jacques Rivette	1966
1	Dia de Cólera	Carl TH. Dreyer	1943
1	Roger e Eu	Michael Moore	1989
1	A Última Mulher	Marco Ferreri	1976
1	Dinheiro do Céu	Herbert Ross	1981
1	Quatro Amigos	Arthur Penn	1981
1	Nostalgia do Amor	Dino Risi	1978
1	O Enigma da Pirâmide	Barry Levinson	1985
1	Os Modernos	Alan Rudolph	1988
1	A Marquesa D'O...	Eric Rohmer	1976
1	Henrique V	Kenneth Branagh	1989
1	A Paixão de Júlia	Jon Amiel	1990
1	Rosalie Vai às Compras	Percy Adlon	1989
1	O Turista Acidental	Lawrence Kasdan	1988

1	Romance em Nova Iorque	Peter Bogdanovich	1981
1	Terra de Pão Terra de Luta	José Nascimento	1977
1	O Rei da Evasão	Caleb Deschanel	1982
1	Nocturno Indiano	Alain Corneau	1989
1	Fuga sem Fim	Sidney Lumet	1988
1	Difamação	Alfred Hitchcock	1946
1	20º Congresso do Cinema não Profissional. Hotel Roma, Lisboa. Federação Portuguesa de Cinema e Audiovisuais		Março, 1983
1	I Mostra Internacional de Cinema Fantástico	Fantasporto	1981
1	Poster do filme: "O Padrinho"	Francis Ford Coppola	1972
2	Federação Internacional de Cine Clubes- FICC - Estoril	FPCC	1981
2	8º Festival Internacional de Cinema	Figueira da Foz	1979
1	Guerra de Mirandum	Fernando Matos Silva	1984
1	A Fuga	Luis Filipe Rocha	1976
2	Festival Internacional do Filme Amador de Coimbra - FIFAC		1981
1	Mostra Internacional Cinema de Intervenção	Estoril	1976
1	Olovn Princes in a Laugh Riot		
1	Alive! With The Sound of Music		
1	11º Festival Internacional de Cinema Não Profissional do Algarve	Praia da Rocha	1982
11	A Confederação	Luís Galvão Teles	1978
1	Acto dos feitos da Guiné	Fernando Matos Silva	1980
1	um S Marginal	José de Sá Caetano	1983
1	Juvecine - Festival do Filme do Jovem Cineasta	Escola Superior de Belas Artes do Porto	1982
2	8º Festival Internacional de Cinema de Animação	Espinho	1984

1	Muestra de Ciné Português	Granada - Facultad de Ciencias	1979
1	9º Encontro Nacional de Cineclubes	Espinho	1977
1	II Ciclo de Cinema Documentário de Intervenção pela Paz		
1	Brando Costumes	Seixas Santos	1975
1	Cinanima - 2º Festival Internacional de Cinema de Animação	Espinho	1978
1	Cinanima - 1º Festival Internacional de Cinema de Animação	Espinho	1977
1	Panorâmica da Música Portuguesa de Tecla		1978
1	Cinanima - 4º Festival Internacional de Cinema de Animação	Espinho	1980
1	Areia Lodo e Mar	Amílcar Lyra	1977
1	Cinanima - 3º Festival Internacional de Cinema de Animação	Espinho	1979
1	Semana do Cinema Belga	Sala Bebé - Porto	1977
1	O Princípio da Sabedoria ou o Risco, o Camelo e o Reino	António Macedo	1975
1	The British Council apresenta no Teatro S. João: The Lunatic the Lover and the Poet	Lord Byron	
1	Barronhos	Luís Filipe Rocha	1976
1	Continuar a Viver ou os Índios da Meia-Praia	António da Cunha Telles	1976
1	Trás-os-Montes	António Reis e Margarida Martins Cordeiro	
1	Manhã Submersa	Lauro António	

Cartolinas

Quantidade	Título	Realizador	Ano de Exibição	Ano
5	História de um Quotidiano	David Byrne	1988	1986
2	Os Bons Amantes	Spike Lee		1986
1	Um Lobisomem Americano em Londres	John Landis	1985 (ciclo)	1981
3	1941 Ano Louco em Hollywood	Steven Spielberg	1985 (ciclo)	1979
1	O Último Combate	Luc Besson	1985 (19º exibição)	1983
2	Os Anos de Luz	Alain Tanner	1986 (antestreia)	1981
2	Estilhaços	Susan Seidelman	1987	1982
1	Apocalypse Now	Francis Coppola	1987	1979
3	Carmen	Francesco Rosi	1987	1984
2	O Ano do Dragão	Michael Cimino	1987	1985
2	Ginger e Fred	Federico Fellini	1987	1986
2	O Éclipse	Michelangelo Antonioni		1962
2	Recomeçar a Três	Massimo Troisi	1988	1981
1	A Mulher do Lado	François Truffaut	1988	1981
2	Barry Lyndon	Stanley Kubrick	1987	1975
2	Duna	David Lynch	1987	1984
1	O Alambrista	Robert M. Young		1977

1	Aconteceu... no Oeste	Sergio Leone	1968
1	Amor Eterno	Alain Resnais	1984
2	Dersu Uzala	Akira Kurosawa	1975
3	Homens para Queimar	Jonh Ford	1945
6	Os Modernos	Alan Rudolph	1988
2	Dinheiro do Céu	Herbert Ross	1981
8	Rapsódia em Agosto	Akira Kurosawa	1991
6	A Paixão de Júlia	Jon Amiel	1990
3	O Grito	Michelangelo Antonioni	1957
6	Nocturno Indiano	Alain Corneau	1989
3	Finalmente, Domingo!	François Truffaut	1983
2	O Espírito da Colmeia	Víctor Erice	1973
8	Sweetie	Jane Campion	1989
4	Rosalie Vai às Compras	Percy Adlon	1989
2	Fuga sem Fim	Sidney Lumet	1988
2	A Noite do Desespero	Michael Cimino	1990
2	Henrique V	Kenneth Branagh	1989
1	São Miguel tinha um Galo	Vittorio e Paolo Taviani	1972
1	Lucky Luciano	Francesco Rosi	1973
1	Cria Corvos...	Carlos Saura	1976

4	Harlis, Amor entre Mulheres	Robert Van Ackeren	1972
1	Gandhi	Richard Attendborough	1982
1	Esplendor na Relva	Elia Kanza	1961
1	Intriga em Família	Alfred Hitchcock	1976
1	O Exilado	Marco Leto	1973
1	Cortina Rasgada	Alfred Hitchcock	1966
1	Romance em Nova Iorque	Peter Bogdanovich	1981
2	Adeus, Rapazes	Louis Malle	1987
1	Quatro Amigos	Arthur Penn	1981
3	A Marquesa D'O...	Eric Rohmer	1976
2	O Enigma da Pirâmide	Barry Levinson	1985
2	Regresso à Bem-Amada	Jean-François Adam	1979
2	O Rei da Evasão	Caleb Deschanel	1982
3	O Raio Verde	Eric Rohmer	1986

Revistas

Quantidade	Número	Nome	Ano	País
1	410	Cahiers du Cinema	1988	França
1	411	Cahiers du Cinema	1988	França
1	412	Cahiers du Cinema	1988	França
1	413	Cahiers du Cinema	1988	França
1	422	Cahiers du Cinema	1989	França
1	423	Cahiers du Cinema	1989	França
1	430	Cahiers du Cinema	1990	França
1	440	Cahiers du Cinema	1991	França
1	441	Cahiers du Cinema	1991	França
1	424	Cahiers du Cinema	1989	França
1	409	Cahiers du Cinema	1988	França
1	433	Cahiers du Cinema	1990	França
1	431/32	Cahiers du Cinema	1990	França
1	428	Cahiers du Cinema	1990	França
1	427	Cahiers du Cinema	1990	França

1	426	Cahiers du Cinema	1989	França
1	425	Cahiers du Cinema	1989	França
1	383/384	Cahiers du Cinema	1986	França
1	387	Cahiers du Cinema	1986	França
1	388	Cahiers du Cinema	1986	França
1	434	Cahiers du Cinema	1990	França
1	435	Cahiers du Cinema	1990	França
1	436	Cahiers du Cinema	1990	França
1	439	Cahiers du Cinema	1991	França
1	437	Cahiers du Cinema	1990	França
1	391	Cahiers du Cinema	1987	França
1	392	Cahiers du Cinema	1987	França
1	393	Cahiers du Cinema	1987	França
1	394	Cahiers du Cinema	1987	França
1	395/396	Cahiers du Cinema	1987	França
1	397	Cahiers du Cinema	1987	França

1	386	Cahiers du Cinema	1986	França
1	466	Cahiers du Cinema	1993	França
1	438	Cahiers du Cinema	1990	França
1	415	Cahiers du Cinema	1989	França
1	416	Cahiers du Cinema	1989	França
1	417	Cahiers du Cinema	1989	França
1	418	Cahiers du Cinema	1989	França
1	419/420	Cahiers du Cinema	1989	França
1	421	Cahiers du Cinema	1989	França
1	378	Cahiers du Cinema	1985	França
1	379	Cahiers du Cinema	1986	França
1	380	Cahiers du Cinema	1986	França
1	382	Cahiers du Cinema	1986	França
1	442	Cahiers du Cinema	1991	França
1	414	Cahiers du Cinema	1988	França
1	389	Cahiers du Cinema	1986	França

1	390	Cahiers du Cinema	1986	França
1	389	Cahiers du Cinema	1987	França
1	399	Cahiers du Cinema	1987	França
1	400	Cahiers du Cinema (Wim Wenders)	1987	França
1	400	Cahiers du Cinema	1987	França
1	401	Cahiers du Cinema	1987	França
1	402	Cahiers du Cinema	1987	França
1	403	Cahiers du Cinema	1988	França
1	404	Cahiers du Cinema	1988	França
1	405	Cahiers du Cinema	1988	França
1	406	Cahiers du Cinema	1988	França
1	377	Cahiers du Cinema	1985	França
1	376	Cahiers du Cinema	1985	França
1	375	Cahiers du Cinema	1985	França
1	374	Cahiers du Cinema	1985	França
1	373	Cahiers du Cinema	1985	França

1	371/372	Cahiers du Cinema	1985	França
1	370	Cahiers du Cinema	1985	França
1	369	Cahiers du Cinema	1985	França
1	368	Cahiers du Cinema	1985	França
1	367	Cahiers du Cinema	1985	França
1	366	Cahiers du Cinema	1984	França
1	365	Cahiers du Cinema	1984	França
1	364	Cahiers du Cinema	1984	França
1	360/361	Cahiers du Cinema	1984	França
1	359	Cahiers du Cinema	1984	França
1	358	Cahiers du Cinema	1984	França
1	357	Cahiers du Cinema	1984	França
1	356	Cahiers du Cinema	1984	França
1	355	Cahiers du Cinema	1984	França
1	354	Cahiers du Cinema	1983	França
1	353	Cahiers du Cinema	1983	França

1	352	Cahiers du Cinema	1983	França
	Maio	Cahiers du Cinema(edição especial)	1988	França
1	1	Le Cinema	1982	França
1	2	Le Cinema	1982	França
1	3	Le Cinema	1982	França
1	4	Le Cinema	1982	França
1	5	Le Cinema	1982	França
1	6	Le Cinema	1982	França
1	7	Le Cinema	1982	França
1	8	Le Cinema	1982	França
1	9	Le Cinema	1982	França
1	10	Le Cinema	1982	França
1	11	Le Cinema	1982	França
1	12	Le Cinema	1982	França
1	14	Le Cinema	1982	França
1	15	Le Cinema	1982	França

1	16	Le Cinema	1982	França
1	17	Le Cinema	1982	França
1	18	Le Cinema	1982	França
1	19	Le Cinema	1982	França
1	20	Le Cinema	1982	França
1	21	Le Cinema	1982	França
1	22	Le Cinema	1982	França
1	23	Le Cinema	1982	França
1	24	Le Cinema	1982	França
1	25	Le Cinema	1982	França
1	26	Le Cinema	1982	França
1	27	Le Cinema	1982	França
1	28	Le Cinema	1982	França
1	29	Le Cinema	1982	França
1	30	Le Cinema	1982	França
1	31	Le Cinema	1982	França

1	32	Le Cinema	1982	França
1	33	Le Cinema	1982	França
1	34	Le Cinema	1982	França
1	35	Le Cinema	1982	França
1	36	Le Cinema	1982	França
1	37	Le Cinema	1982	França
1	38	Le Cinema	1982	França
1	39	Le Cinema	1982	França
1	40	Le Cinema	1982	França
1	41	Le Cinema	1982	França
1	42	Le Cinema	1982	França
1	43	Le Cinema	1982	França
1	44	Le Cinema	1982	França
1	45	Le Cinema	1982	França
1	46	Le Cinema	1982	França
1	47	Le Cinema	1982	França

1	48	Le Cinema	1982	França
1	49	Le Cinema	1982	França
1	50	Le Cinema	1982	França
1	51	Le Cinema	1983	França
1	52	Le Cinema	1983	França
1	53	Le Cinema	1983	França
1	54	Le Cinema	1983	França
1	55	Le Cinema	1983	França
1	56	Le Cinema	1983	França
1	57	Le Cinema	1983	França
1	58	Le Cinema	1983	França
1	59	Le Cinema	1983	França
1	60	Le Cinema	1983	França
1	61	Le Cinema	1983	França
1	62	Le Cinema	1983	França
1	63	Le Cinema	1983	França

1	64	Le Cinema	1983	França
1	65	Le Cinema	1983	França
1	66	Le Cinema	1983	França
1	67	Le Cinema	1983	França
1	68	Le Cinema	1983	França
1	69	Le Cinema	1983	França
1	70	Le Cinema	1983	França
1	72	Le Cinema	1983	França
1	73	Le Cinema	1983	França
1	74	Le Cinema	1983	França
1	75	Le Cinema	1983	França
1	76	Le Cinema	1983	França
1	78	Le Cinema	1983	França
1	79	Le Cinema	1983	França
1	80	Le Cinema	1983	França
1	82	Le Cinema	1983	França

1	83	Le Cinema	1983	França
1	84	Le Cinema	1983	França
1	85	Le Cinema	1983	França
1	86	Le Cinema	1983	França
1	87	Le Cinema	1983	França
1	88	Le Cinema	1983	França
1	90	Le Cinema	1983	França
1	91	Le Cinema	1983	França
1	92	Le Cinema	1983	França
1	93	Le Cinema	1983	França
1	94	Le Cinema	1983	França
1	95	Le Cinema	1983	França
1	97	Le Cinema	1983	França
1	98	Le Cinema	1983	França
1	99	Le Cinema	1983	França
1	100	Le Cinema	1983	França

1	101	Le Cinema	1983	França
1	102	Le Cinema	1983	França
1	103	Le Cinema	1983	França
1	104	Le Cinema	1983	França
1	105	Le Cinema	1983	França
1	106	Le Cinema	1983	França
1	107	Le Cinema	1983	França
1	108	Le Cinema	1983	França
1	109	Le Cinema	1983	França
1	110	Le Cinema	1984	França
1	134	Le Cinema	1983	França
1	135	Le Cinema	1983	França
1	136	Le Cinema	1983	França
1	137	Le Cinema	1983	França
1	138	Le Cinema	1983	França
1	139	Le Cinema	1983	França

1	1	Cinema Français	1976	França
1	2	Cinema Français	1976	França
1	3	Cinema Français	1976	França
1	6	Cinema Français	1976	França
1	7	Cinema Français	1976	França
1	11	Cinema Français	1977	França
1	13	Cinema Français	1977	França
1	35	Cinema Français	1980	França
1	36	Cinema Français	1980	França
1	311	Cinéma	1984	França
1	310	Cinéma	1984	França
1	301	Cinéma	1984	França
1	302	Cinéma	1984	França
1	311	Cinéma (suplemento)	1984	França
1	305	Cinéma	1984	França
1	306	Cinéma	1984	França

1	304	Cinéma	1984	França
1	306	Cinéma (suplemento)	1984	França
1	307/308	Cinéma	1984	França
1	303	Cinéma	1984	França
1	309	Cinéma	1984	França
1	224/225	Cinéma (edição especial)	1977	França
1	217	Cinéma (edição especial)	1977	França
1	219	Cinéma (edição especial)	1977	França
1	11	L'Avant - Scène du Cinéma	1962	França
1	816	Photo Cinema	1969	França
1	810	Photo Cinema	1969	França
1	807	Photo Cinema	1969	França
1	809	Photo Cinema	1969	França
1	818	Photo Cinema	1969	França
1	819	Photo Cinema	1970	França
1	814	Photo Cinema	1969	França

1	820	Photo Cinema	1970	França
1	808	Photo Cinema	1969	França
1	815	Photo Cinema	1969	França
1	51	La Revue du Cinéma	1972	França
1	34	La Revue du Cinéma	1970	França
1	8	La Revue du Cinéma	1973	França
1	13	La Revue du Cinéma	1973	França
1	34	La Revue du Cinéma	1971	França
1	19	La Revue du Cinéma	1973	França
1	35	La Revue du Cinéma	1972	França
1	31	La Revue du Cinéma	1970	França
1	24	La Revue du Cinéma	1970	França
1	5	La Revue du Cinéma	1971	França
1	14	La Revue du Cinéma	1971	França
1	28	La Revue du Cinéma	1971	França
1	42	La Revue du Cinéma	1970	França

1	44	La Revue du Cinéma	1971	França
1	29	La Revue du Cinéma	1972	França
1	6	La Revue du Cinéma	1971	França
1	26	La Revue du Cinéma	1972	França
1	47	La Revue du Cinéma	1970	França
1	32	La Revue du Cinéma	1972	França
1	42	La Revue du Cinéma	1971	França
1	25	La Revue du Cinéma	1973	França
1	50	La Revue du Cinéma	1973	França
1	39	La Revue du Cinéma	1970	França
1	41	La Revue du Cinéma	1971	França
1	33	La Revue du Cinéma	1970	França
1	26	La Revue du Cinéma	1973	França
1	18	La Revue du Cinéma	1973	França
1	12	La Revue du Cinéma	1972	França
1	27	La Revue du Cinéma	1971	França

1	10	La Revue du Cinéma	1972	França
1	24	La Revue du Cinéma	1971	França
1	14	La Revue du Cinéma	1972	França
1	45	La Revue du Cinéma	1971	França
1	25	La Revue du Cinéma	1971	França
1	9	La Revue du Cinéma	1971	França
1	3	La Revue du Cinéma	1972	França
1	28	La Revue du Cinéma	1970	França
1	20	La Revue du Cinéma	1973	França
1	52	La Revue du Cinéma	1973	França
1	51	La Revue du Cinéma	1970	França
1	13	La Revue du Cinéma	1971	França
1	22	La Revue du Cinéma	1972	França
1	21	La Revue du Cinéma	1971	França
1	46	La Revue du Cinéma	1971	França
1	x	La Revue du Cinéma (edição especial)	1983	França

1	x	La Revue du Cinéma (edição especial)	1984	França
1	x	La Revue du Cinéma (edição especial)	1982	França
1	45	Ecran	1976	França
1	44	Ecran	1976	França
1	47	Ecran	1976	França
1	52	Ecran	1976	França
1	53	Ecran	1976	França
1	269	Films soviéticos	1979	França
1	344	Films & Filming	1983	Inglaterra
1	350	Films & Filming	1983	Inglaterra
1	349	Films & Filming	1983	Inglaterra
1	348	Films & Filming	1983	Inglaterra
1	347	Films & Filming	1983	Inglaterra
1	345	Films & Filming	1983	Inglaterra
1	343	Films & Filming	1983	Inglaterra
1	342	Films & Filming	1983	Inglaterra

1	341	Films & Filming	1983	Inglaterra
1	11	Movie Maker	1983	Inglaterra
1	3	Movie Maker	1983	Inglaterra
1	1	Movie Maker	1983	Inglaterra
1	10	Movie Maker	1983	Inglaterra
1	9	Movie Maker	1983	Inglaterra
1	8	Movie Maker	1983	Inglaterra
1	7	Movie Maker	1983	Inglaterra
1	6	Movie Maker	1983	Inglaterra
1	5	Movie Maker	1983	Inglaterra
1	4	Movie Maker	1983	Inglaterra
1	2	Reviews	1994	Inglaterra
1	874	Screen	1992	Inglaterra
1	1	Moving Pictures	1992	Espanha
1	2	Moving Pictures	1992	Espanha
1	10	Moving Pictures	1992	Espanha

1	5	Moving Pictures	1992	Espanha
1	3	Moving Pictures	1992	Espanha
1	6	Moving Pictures	1992	Espanha
1	7	Moving Pictures	1992	Espanha
1	8	Moving Pictures	1992	Espanha
1	9	Moving Pictures	1992	Espanha
1	5	Moving Pictures	1992	Espanha
1	8	Moving Pictures	1991	Espanha
1	3	Moving Pictures	1991	Espanha
1	2	Moving Pictures	1991	Espanha
1	4	Moving Pictures	1991	Espanha
1	10	Moving Pictures	1991	Espanha
1	7	Moving Pictures	1991	Espanha
1	8	Moving Pictures	1992	Espanha
1	103	Moving Pictures	1992	Espanha
1	9	Moving Pictures	1992	Espanha

1	3	Moving Pictures	1991	Espanha
1	5	Moving Pictures	1991	Espanha
1	2	Moving Pictures	1991	Espanha
1	6	Moving Pictures	1991	Espanha
1	1	Moving Pictures	1992	Espanha
1	1	Moving Pictures	1991	Espanha
1	7	Moving Pictures	1992	Espanha
1	4	Moving Pictures	1992	Espanha
1	54	Moving Pictures	1991	Espanha
1	9	Moving Pictures	1991	Espanha
1	6	Moving Pictures	1991	Espanha
1	6	Moving Pictures	1992	Espanha
1	Maio	Reporter	1991	Espanha
1	Abril	Reporter	1992	Espanha
1	Dezembro	Reporter	1991	Espanha
1	Junho	Reporter	1992	Espanha

1	Maio	Reporter	1992	Espanha
1	Março	Reporter	1992	Espanha
1	24	Euro-Movies	1995	França/Espanha
1	15/16	Moving Pictures	1994	Ing./Esp.
1	115	Pantala 3	1992	Espanha
1	6	Cinerama	1992	Espanha
1	44	Cine y Más	1985	Espanha
1	81	Nuestro Cine	1969	Espanha
1	70	Nuestro Cine	1968	Espanha
1	73	Nuestro Cine	1968	Espanha
1	72	Nuestro Cine	1968	Espanha
1	71	Nuestro Cine	1968	Espanha
1	3	Nuestro Cine	1961	Espanha
1	2	Nuestro Cine	1961	Espanha
1	1	Nuestro Cine	1961	Espanha
1	76	Nuestro Cine	1968	Espanha

1	75	Nuestro Cine	1968	Espanha
1	74	Nuestro Cine	1968	Espanha
1	5	Nuestro Cine	1961	Espanha
1	4	Nuestro Cine	1961	Espanha
1	6 e 7	Nuestro Cine	1962	Espanha
1	52	Nuestro Cine	1966	Espanha
1	79	Nuestro Cine	1968	Espanha
1	77 e 78	Nuestro Cine	1968	Espanha
1	4	Dezine	1991	Espanha
1	1	Contracampo	1979	Espanha
1	1	Nosferatu	1989	Espanha
1	4	Nosferatu	1990	Espanha
1	9	Nosferatu	1992	Espanha
1	6	European Video Review	1993	Irlanda
1	8	European Video Review	1994	Irlanda
1	9	Festival de Cine	1989	Espanha

1	5	Festival de Cine	1989	Espanha
1	2	Festival de Cine	1989	Espanha
1	8	Festival de Cine	1989	Espanha
1	6	Festival de Cine	1989	Espanha
1	4	Festival de Cine	1989	Espanha
1	1	Festival de Cine	1989	Espanha
1	10	Festival de Cine	1990	Espanha
1	3	Festival de Cine	1989	Espanha
1	2	Festival de Cine	1994	Espanha
1	8	Festival de Cine	1990	Espanha
1	6	Festival de Cine	1990	Espanha
1	11	Festival de Cine	1990	Espanha
1	7	Festival de Cine	1990	Espanha
1	1	Festival de Cine	1990	Espanha
1	2	Festival de Cine	1990	Espanha
1	5	Festival de Cine	1990	Espanha

1	12	American Cinematographer	1983	E.U.A
1	5	American Cinematographer	1984	E.U.A
1	6	American Cinematographer	1984	E.U.A
1	2	American Cinematographer	1984	E.U.A
1	1	American Cinematographer	1984	E.U.A
1	9	Columbia Tri- Star & Warner	1991	Portugal
1	16	Columbia Tri- Star & Warner	1994	Portugal
1	4	Photography	1974	Inglaterra
1	66	Cinemin	1990	Brasil
1	70	Cinemin	1991	Brasil
1	73	Cinemin	1991	Brasil
1	64	Cinemin	1990	Brasil
1	67	Cinemin	1991	Brasil
1	65	Cinemin	1990	Brasil
1	63	Cinemin	1990	Brasil
1	69	Cinemin	1991	Brasil

1	68	Cinemin	1991	Brasil
1	18	Film Ideal	1958	Espanha
1	57	Filme	1963	Portugal
1	x	Ritmo de Rock	x	Espanha
1	1	Pop-Cine	1966	Portugal
1		Boletim da Secretaria de Estado da Cultura	Dez/76	Portugal
1	4	Boletim da SEC	1977	Portugal

Livros

Quantidade	Título	Autor	Editora	Ano
2	Cinemateca 25 anos	Luís Pina e outros	Cinemateca Portuguesa	1983
2	Filmes, Figuras e Factos da História do Cinema Português 1896-1949	M. Félix Ribeiro	Cinemateca Portuguesa	1983
1	Histórias do Cinema - sínteses da cultura portuguesa	João Bénard da Costa	Europalia 91 Portugal	1991
2	Panorama do Cinema Português (das origens à actualidade)	Luís de Pena	Terra Livre	1978
1	Internacional Film Guide	Peter Cowie	London The Tantivy Press	1985

1	Internacional Film Guide	Peter Cowie	London The Tantivy Press	1982
1	Internacional Film Guide	Peter Cowie	London The Tantivy Press	1983
1	Estética e Semiótica do Cinema	Yuri Lotman	Editorial Estampa	1978
1	Psicanálise e cinema	Christian Mets e outros	Global editora	1975
1	Os Mais Antigos Cinemas de Lisboa 1896 - 1939	M. Félix Ribeiro	Cinemateca Portuguesa	1978
11	O Cinema Fantástico e as suas Mitologias	Gérard Lenne	Coop. Árvore	1985
1	A Realização Cinematográfica	Terrence ST. Jonh Marnier	Edições 70	1980
1	Memória de Actividades 1989-90 nº6		Universidade de Santiago de Compostela	1990
1	Memória de Actividades 1990-91 nº7		Universidade de Santiago de Compostela	1991
1	O imperealismo e o Fascismo no Cinema	Eduardo Geadá	Moraes editores	1976
1	Le cinéma américain Les années cinquante 1945 -1960	Olivier-René Veillon	Éditions du Seuil	1984

1	Le silence	Ingmar Bergman	Seuil / Avant - scène	1972
1	Presentamos Al Cine Sovietico		Sovexportfilm	
1	Ciclo Jacques Tati	Cinemateca Portuguesa	Cinemateca Portuguesa	1987
1	Danish Films			1977
1	236 Short Films from Denmark	Statens Filmcentral	Statens Filmcentral	1971
1	Catálogo de filmes educativos	Instituto de Tecnologia Educativa	Instituto de Tecnologia Educativa	1975
1	Horror Film Show (viagem pelo cinema fantástico dos anos 70)	Lauro António	Fantasporto	1984
1	Jonh Ford	Luís de Pina	Vega	
1	Le Cinéma Révélé	Roberto Rossellini	Editions de l'Étoile	1984
1	the Legend of Charlie Chaplin	Peter Haining	Castle	1982
1	Portugal Filme	Instituto Português de Cinema	Instituto Português de Cinema	1986

3	Ciclo de Cinema Brasileiro	Grande Auditório e Auditório Dois da Fundação	Grande Auditório e Auditório Dois da Fundação	1978
1	The Portuguese Cinema		Series Portugal Now	1974
1	Quinzaine des Realisateurs	Festival de Cannes	Festival de Cannes	1982
1	Animação Cultural do Público de Cinema Nº12	José Vieira Marques	F.A.O.J.	1978
1	A Linguagem Cinematográfica nº4	José Vieira Marques	F.A.O.J.	1977
1	Rumos do cinema Português nº14	Germano Cleto	F.A.O.J.	1979
1	Cinema Agricultura e Extensão Rural	F. Gonçalves Lavrador e outros	VII Festival de Santarém	1977
1	Problemas de Cinema	C.I.A.E. / Cine Clube Universitário /E.O.	C.I.A.E. / Cine Clube Universitário /E.O.	
1	Os Antepassados de alguns Cinemas do Porto	Alves Costa	Instituto Português de Cinema	1975
1	Cartas Abertas aos Senhores Deputados da Nação	Neves Real	Cine-Clube do Porto	1955
2	À Margem do Cinema Nacional	Manuel de Azevedo	Cine-Clube do Porto	1956

1	O Cinema e a Criança	Ilse Losa e outros	Cine-Clube do Porto	1954
1	Charlie Chaplin	António Brochado e outros	Cine-Clube do Porto	1949
1	Perspectivas de Cinema Português	Manuel de Azevedo	Cine-Clube do Porto	1951
1	L'Encyclopédie du Cinema A~E	Roger Boussinot	Bordas	1989
1	L'Encyclopédie du Cinema F~M	Roger Boussinot	Bordas	1989
1	L'Encyclopédie du Cinema N~Z	Roger Boussinot	Bordas	1989
1	Jonh Ford	Cinemateca Portuguesa	Cinemateca Portuguesa	1984
1	Dossier Manuel Guimarães	Manuel Guimarães		
1	A Aventura do Cinema Português	Luís de Pina	Vega	1977
1	Cinémas se la Modernitté: films, théories	Colloque de Cerisy dirigé: André Gardies e outros	Klincksieck	1981
1	O Cinema	Henri Agel	Livraria Civilização	1983

1	Essais sur La Signification au Cinéma	Christian Metz	Klincksieck	1975
1	O Cinema Realista Britânico	Cinemateca Nacional	Cinemateca Nacional	1978
1	Documentarismo Português	Luís de Pina	Instituto Português de Cinema	1977
1	Fitas que só vistas, origens do cinema Português	José de Matos-Cruz	Instituto Português de Cinema	1978
1	Teresa Gomes	Fernando Garcia	Cinemateca Portuguesa	1983
1	Guerre et Cinema I Logistique de La Perception	Paul Virilio	L'Étoile	1984
1	A Luz dun Sonõ e outros textos de cine	Chano Piñeiro	Xunta de Galicia	1995
1	Ciclo Jonh Ford	Cinemateca Portuguesa	Cinemateca Portuguesa	1984
1	Arquipélago dos Açores, um Roteiro Fílmico	José de Matos-Cruz	Cinemateca Portuguesa	1985
1	Sintra, O Romantismo e o Cinema	Cinemateca Portuguesa	Cinemateca Portuguesa	1985
1	Conversation avec Bergman	Olivier Assayas et Stig Bjorkman	Cahiers du Cinéma	1990

1	Retrospectiva	Jean-Pierre Melville	Direcção Geral da Acção Cultural	1979
1	Festival Internacional de Cinema em Santarém	Fernando Duarte e outros	Festival de Santarém	1977
1	Encyclopédie par L image La Photographie	R. Millaud	Librairie Hachette	1951
1	Festival Internacional de Cinema em Santarém	Fernando Duarte e outros	Publicações do Festival de Santarém	1975
1	Festival Internacional de Cinema em Santarém	Fernando Duarte e outros	Publicações do Festival de Santarém	1978
1	Arquipélago da Madeira, um Roteiro Fílmico	José de Matos-Cruz	Cinemateca Portuguesa	1985
1	Veias Blues	Paulo Montenegro	Achiamé	1988
1	Ciclo Rivette			1976
1	25 de Abril Imagens	Cinemateca Portuguesa	Cinemateca Portuguesa	1984
1	Muito Lá de Casa	João Bénard da Costa	Assírio & Alvim	1993
1	Le Cinéma Italien Parle	Aldo Tassone	Edilig	1982

1	Luigi Comencini	Jean A. Gili	Edilig	1981
1	Retrospectiva do Cinema Francês, Época Muda 1895 - 1929	Cinemateca Nacional	S.N.I. Lisboa	
1	Cinemateca Portuguesa, Biblioteca	Teresa Fernandes	Cinemateca Portuguesa	1981
1	Raul de Caldevilla	Alves Costa	Cinemateca Portuguesa	
1	Notícies Federació Catalana de Cine-Clubs	Federació Catalana de Cine-Clubs	Federació Catalana de Cine-Clubs	1988
1	Cinema Português 3		Boletim do Instituto Português do Cinema	1977
3	Portugal Filmes 1/1980	José de Matos-Cruz	Instituto Português de Cinema	1980
1	O Princípio da Sabedoria		Instituto Português de Cinema	
1	Cinema Português 1		Boletim do Instituto Português do Cinema	1977
1	Cine Italiano, Festival de Cine de San Sebastian		Alitalia	1988
1	Akira Kurosawa	Aldo Tassone	Edilig	1983

1	Le Cinéma Pratique chez soi			
1	A Evolução Estética do Cinema 1	António de Macedo	Editex	1959
1	A Evolução Estética do Cinema 2	António de Macedo	Editex	1960
2	Anos de Abril Cinema Português da Revolução	José de Matos-Cruz	Instituto Português de Cinema	1980
1	Cinema Português 2		Boletim do Instituto Português do Cinema	1977
1	Ernesto de Albuquerque	A. Videira Santos	Cinemateca Portuguesa	1983
1	Ciclo Rossellini Retrospectiva da sua obra			1973/74
1	Xornadas de Cine en Galicia			1984
1	La Grande Illusion	Jean Renoir	Balland	1974
1	Introdução à Técnica do Formato Reduzido	João Abel Aboim	Arcádia	1982
1	Ciclo Mizoguchi			1976

1	Lee Plaisir de Yeux	François Truffaut	Cahiers du Cinéma	1987
1	Alfred Hitchcock	François Truffaut ?	L'Etoile-Cahiers du Cinéma	1984
1	Jean-Luc Godard	Jean-Luc Godard	L'Etoile-Cahiers du Cinéma	1985
1	Le Roman de François Truffaut	Nestor Almendros e outros	Cahiers du Cinéma/Editions de L'Etoile	1985
1	Nicholas Ray		Cinemateca Portuguesa	1985
1	La Revue du Cinéma	Jacques Zimmer		1983
1	Cinema	Kenneth W. Leish	Newsweek Books	1974
1	A Pictorial History of Sex in Films	Parker Tyler	Citadel Press	1974
2	Cinema Francês		Embaixada de França e Fundação Calouste Gulbenkian	1979
1	Bresson		Embaixada de França e Fundação Calouste Gulbenkian	1978
1	VI Festival Internacional de Cinema- Costa Azul - Portugal		Tróia Costa Azul Portugal	1990

2	XX Festival Internacional de Cinema da Figueira da Foz		Festival Internacional de Cinema da Figueira da Foz	1991
1	Chianca de Garcia	Luís de Pina org.	Cinemateca Portuguesa	1983
1	Relemnbrando José Leitão de Barros	José de Matos Cruz org.	Cinemateca Portuguesa	1982
2	Varanda dos Rouxinóis, Vendaval Maravilhoso	José de Matos Cruz org.	Cinemateca Portuguesa	1982
1	Semana de Cinema Jusgolavo		Embaixada da Jugoslávia e Instituto Português do Cinema	1980
1	Retrospectiva do Cinema Italiano, época muda 1896-1930	Luigi Rognoni e outros	Istituto Italiano di Cultura in Portogallo e ABC Cine Clube de Lisboa	1959
1	Série B	Pascal Mérigeau, Stephane Bourgoin	Edilig	1983
1	36 Festival Internacional de Cine de San Sebastian		Fundacion publica Municipal Festival Internacional de Cine de San Sebastian	1988
1	Retrspectiva Frederick Wiseman		Cinemateca Portuguesa	1980
2	Jacques Demy		Cinemateca Portuguesa e Embaixada de França	1983
1	Ciclo de Cinema Húngaro		Fundação Calouste Gulbenkian e Embaixada Húngara	1979

1	Ciclo de Cinema Mudo Sueco		Fundação Calouste Gulbenkian e Embaixada da Suécia	1978
1	Le Masochisme au Cinéma	Jean Streff	Henri Veyrier	1978
1	Max Ophuls		Cinemateca Portuguesa e Fundação Calouste Gulbenkian	1983
1	Cmérimages	Pierre Perrault	L'Haxagone Edilig	1983
1	Ciclo de Cinema Polaco Munk Wajda		Fundação Calouste Gulbenkian e Embaixada da República Popular da Polónia	1978
1	Portugal Filme		Instituto Português de Cinema	1988
1	Portugal Filme		Instituto Português de Cinema	1989
1	Catálogo Manoel de Oliveira		Cinemateca Portuguesa	1981
1	Ciclo Anatole Dauman		Cinemateca Portuguesa	1990
1	João Tavares e o primitivo cinema português	Fernando Duarte	Cinemateca Portuguesa	1983
1	Retrospectiva do Cinema Alemão, época muda 1913-1929	Lotte H. Eisner e outros	Cinemateca Nacional	1963

1	Josef Von Sternberg	Pascal Mérieau	Edilig	1983
1	Max Ophuls	William Karl Guérin	Cahiers du Cinéma	1988
1	Les Enfants Terribles du Cinéma Américain	Michael Pye, Lynda Myles	L'Age D'Homme	1979
1	Charles Chaplin	Pierre Leprohon	Livros do Brasil	
1		Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte	Editora Perspectiva e Editora da Universidade de São Paulo	1974
1	Cinema, Arte e Ideologia	Amengual e outros	Afrontamento	1975
1	El Guión Cinematográfico, qué es y cómo se hace	W. H. Clarence	Editorial FAMA	1953
1	Le Cinéma	D. W. Griffith	L'Equerre	1982
1	Catalogue de la cinematheque		Ambassade de France au Portugal	
1	Dicionário dos Cineastas	Georges Sadoul	Livros Horizonte	1977
1	O signifiante Imaginário, Psicanálise e Cinema	Christian Mets	Livros Horizonte	1980

1	António Ribeiro Lopes	José de Matos Cruz org.	Cinemateca Portuguesa	1983
1	Cinéma 1, L'Image- Mouvement	Gilles Deleuze	Les Éditions de Minuit	1983
1	O Cinema Amador em 10 Lições, como filmar de A a Z	Claude Tarnaud, Guy Founié	Publicações Europa-América	1973
1	Cinema e Transfiguração	Eduardo Geda	Livros Horizonte	1978
1	Cahiers du Cinéma, Tome II N° 11 a 20, Avril 1952 / Février 1953		Cahiers du Cinéma/Editions de L'Etoile	1988
1	Cahiers du Cinéma, Tome XI N° 91 a 102, Janvier 1959 / Décembre 1959		Cahiers du Cinéma/Editions de L'Etoile	1991
1	Cahiers du Cinéma, Tome III N° 21 a 30, Mars 1932 / Décembre 1953		Cahiers du Cinéma/Editions de L'Etoile	1988
1	Cahiers du Cinéma, Tome X N° 103 a 114, Janvier 1960 / Décembre 1960		Cahiers du Cinéma/Editions de L'Etoile	1992
1	Cahiers du Cinéma, Tome VII N° 67 a 78, Janvier 1957 / Décembre 1957		Cahiers du Cinéma/Editions de L'Etoile	1990
1	Cahiers du Cinéma, Tome V N° 43 a 54, Janvier 1955 / Décembre 1955		Cahiers du Cinéma/Editions de L'Etoile	1989
1	Cahiers du Cinéma, Tome VIII N° 79 a 90, Janvier 1958 / Décembre 1958		Cahiers du Cinéma/Editions de L'Etoile	1991

1	Cahiers du Cinéma, Tome I N° 1 a 10, Avril 1951 / Mars 1952		Cahiers du Cinéma/Editions de L'Etoile	1987
1	Cahiers du Cinéma, Tome VI N° 55 a 66, Janvier 1956 / Décembre 1956		Cahiers du Cinéma/Editions de L'Etoile	1990
1	Cahiers du Cinéma, Tome XI N° 115 a 126, Janvier 1961 / Décembre 1961		Cahiers du Cinéma/Editions de L'Etoile	1992
1	The Image Makers Sixty Years of Hollywood Glamour	Paul Trent and Richard Lawton	Harmony Books	1982
1	Robert Altman Jean-Loup Bourget		Edilig	1981
1	Catálogo da Biblioteca da Cinemateca Nacional		Secretaria de Estado da Cultura Instituto Português de Cinema	1979
1	Roberto Rossellini		Cahiers du Cinéma/Editions de L'Etoile	1990
1	Alfred Hitchcock's		Cinemateca Portuguesa e Fundação Calouste Gulbenkian	1982
1	Memórias de Um Pinga-Amor	Groucho Marx	assírio e alvim	1963
1	cinéma français/Filmes Clássicos Franceses 1934/1962 e Homenagem a Jean Renoir		Embaixada de França e Fundação Calouste Gulbenkian	1979
1	Dominique Villian. Le cadrage au cinéma. L'oeil a La camera		Cahiers du Cinéma/Editions de L'Etoile	1984

1	Cinema Inglês (1933-1983)	Cinemateca Portuguesa	Cinemateca Portuguesa	1984
1	História do Cinema Mundial-I	Georges Sadoul	Livros Horizonte	1983
1	Tod Browning		Cinemateca Portuguesa	1984
1	Swiss Films 1991		Swiss Film Center Foundation	1990/91
1	Cinéma Suisse		Swiss Film Center Foundation	1982
1	Jules et Jim	François Truffaut	Points Film	1971
1	Helma Sanders	M. S. Fonseca	Cinemateca Portuguesa	1984
1	El Guión Cinematográfico, su teoría y su técnica	Enrique Gomez	Aguilar	1954
1	As Horas de Maria	António de Macedo	cadernos cinequanon	1977
1	Vamos Falar de Cinema	Garcia Escudero	Editorial Verbo	1971
1	Hitchcock	Bruno Villien	Rivages	1985

2	Alain Resnais		Publicações Dom Quixote	1969
1	Hollywood glória e decadência		Publicações Dom Quixote	1970
1	Censura e Cinema		Publicações Dom Quixote	1969
1	Ecrits sur le Cinéma	Satyajit Ray	Editions J. C. Lattès	1982
1	Les Particularités du Huit millimètres	Rémi	Éditions Prisma	1953
1	História Ilustrada do Cinema 2	René Jeanne e Charles Ford	Enciclopédia de Bolso Bertrand	1977
1	Internacional Film Guide	Peter Cowie	London The Tantivy Press	1984
1	Histórias das Teorias do Cinema	Guido Aristarco	Editora Arcádia	1963
1	Charles Chaplin	Wolfram Tichy	Circulo de Leitores	1974
1	História do Cinema Mundial-III	Georges Sadoul	Livros Horizonte	1983
1	Signos e Significação no Cinema	Peter Wollen	Livros Horizonte	1979

1	Análise Semiológica do Texto Fílmico		Arcádia	1979
1	Estudos de Semiótica Fílmica	F. Gonçalves Lavrador	Edições Afrontamento	1984
1	Tu e o Cinema	Franz Weyergans	Livraria Civilização	1976
1	O Cinema ou o Homem Imaginário	Edgar Morin	Editores Moraes	1958
1	História do Cinema - II	Georges Sadoul	Livros Horizonte	1983
1	Artes e Tradições de Évora e Portalegre		Terra Livre	1980
1	Horror Film Show (viagem pelo cinema fantástico dos anos 70)	Lauro António	Fantasporto	1984
1	Emiliano Piedra	Diego Galán	Festival de Cine Iberoamericano	
1	Swiss Films 1992		Swiss Film Center Foundation	1992
1	René Allio/Retrospectiva		EUROGRAF	1981
1	Dictionnaire du Cinéma	Jean Tulard	Robert Laffont	1982

1	Cinéastes d'Afrique noire	Guy Hennebelle et Catherine Ruelle	IMP. FANLAC- PERIGUEUX	
1	Pour une critique- fiction	Michel Mardore	Editions du cerf	1973
1	Pier Paolo Pasolini	Luiz Nazário	Brasiliense	
1	Cadernos de Cinema/ O cinema entre nós		Publicações Dom Quixote	1970
1	Cadernos de Cinema/ Cinema sueco		Publicações Dom Quixote	1969
1	Fritz Lang		Rivages	1985
1	Cinema Mudo Italiano 1905-1923		Cinemateca Portuguesa	
1	Cinema 16		Secretariado do Cinema e da Rádio	
1	Per Immagini		Ufficio per l'informazione e la documentazione istituzionale	1972- 1989
1	1ª Bienal Fotográfica do Porto		Associação Cultural Amigos do Porto	1963
1	Anuario 1993		Asociación Española de Autores de Fotografía	1993

1	Anuario 1995-1996		Asociación Española de Autores de Fotografía	1995--1996
1	Win Wenders	Michel Boujut	Edilig	1983
1	Xornadas de Cine e Video en Galicia		Xociviga	1988
1	Història de la Catalunya Cinematogràfica		Federació Catalana de Cine-Clubs	1984
1	Primitivos do Cinema Português	Fernando Duarte	Festival Internacional de Cinema de Santarém	1978
1	Apontamentos para uma Biografia de Arthur Duarte	Fernando Duarte	Festival Internacional de Cinema de Santarém	1977
1	Produccions de Cine e Video		CULTURA	1984
1	Xornadas de Cine e Video en Galicia		Cine Club Carballiño	1985
1	Richard Attenborough: una vida (en fotos) dedicada al cine		Instituto Vasco de las Artes y las Letras	1991
1	Le cinema Portugais		L'Equerre et Centre Georges Pompidou	1982
1	Catálogo de Filmes		USIS Serviços de Informação e Assuntos Culturais dos Estados Unidos da América	1970

1	Dictionnaire des Cineastes	Georges Sadoul	Nouvelle Edition Microcosme	1981
1	Fritz Lang	Noel Simsolo	Edilig	1982
1	70 Anos de Filmes Castello Lopes		Cinemateca Portuguesa	1986
1	Carlos Saura	Marcel OMS	Edilig	1981
1	Totó		Cinemateca Portuguesa	1984
1	Tiempos de Cine Español		Ayuntamiento de San Sebastián-Patronato Municipal de Teatros y Festivales	1990
1	Ciclo América por Descubrir		Ayuntamiento de San Sebastián	
1	Festival Internacional de Cinema de Tróia			1985
1	Cinanima78		Nascente Cooperativa de Acção Cultural	1978
1	Mostra do Moderno Cinema Português		Cine Clube de Viseu	1982
1	Cinanima77		Nascente Cooperativa de Acção Cultural	1977

1	abc de America Latina		Festival Internacional de Cine de San Sebastian	
1	Donostia San Sebastian		Festival Internacional de Cine	1992
1	Festival de Cine		Festival Internacional de Cine de San Sebastian	1988
1	Festival Internacional de Cine de San Sebastian		Ayuntamiento de San Sebastián	1992
1	Cinema Italiano um futuro que vem de longe		Troia International Film Festival	1990
1	La outra orilla		Festival Internacional de Cine de San Sebastian	
1	Cine Español		Egraf	1990
1	Imago Societatis IESU	Angel Pérez Gómez S.J. e José María Unsain Azpiroz	Filmoteca Vasca	
1	Nazioarteko Zinemaldia Donostia		Festival Internacional de Cine de San Sebastian	1991

Jornais

Volume	Quantidade	Número	Nome	Ano	País
VI	1	71	Átomo	1953	Portugal
V	1	52	Átomo	1952	Portugal
V	1	50	Átomo	1952	Portugal
V	1	51	Átomo	1952	Portugal
IV	1	46	Átomo	1951	Portugal
IV	1	41	Átomo	1951	Portugal
V	1	49	Átomo	1952	Portugal
IV	1	48	Átomo	1951	Portugal
IV	1	47	Átomo	1951	Portugal
IV	1	40	Átomo	1951	Portugal
	17/Set		Deia ZINEMALDIA	1992	Espanha
	18/Set		Deia ZINEMALDIA	1992	Espanha
	19/Set		Deia ZINEMALDIA	1992	Espanha

20/Set	Deia ZINEMALDIA	1992	Espanha
21/Set	Deia ZINEMALDIA	1992	Espanha
22/Set	Deia ZINEMALDIA	1992	Espanha
23/Set	Deia ZINEMALDIA	1992	Espanha
24/Set	Deia ZINEMALDIA	1992	Espanha
25/Set	Deia ZINEMALDIA	1992	Espanha
26/Set	Deia ZINEMALDIA	1992	Espanha

Cassetes VHS

Quantidade	Título do Filme	Realizador	Ano
1	A Iniciação Sexual de Casanova e Entrevista com Peter O'Toole ?	Luigi Commenci	1969
1	O Local do Crime e Sangue no Deserto	André Téchiné/Anthony Mann	1986/1957
1	Flores do Equinócio (Higanbana) e Ervas Flutuantes (Ukiguza)	Yasujiro Ozu	1958/1959
1	A Noite é Perversa (You 're a Big Boy Now)	Francis Ford Coppola	1967
1	O Padrinho II	Francis Ford Coppola	1974
1	Ao Correr do Tempo	Wim Wenders	1976
1	Ouvem-se Tambores ao Longe e Os Dominadores	John Ford	1939/1949
1	Flores de Papel	Guru Dutt	1959
1	O Pecado Mora ao Lado	Billy Wilder	1959
1	Yojimbo, O Invencível	Akira Kurosawa	1961

1	Os Três Padrinhos e A Patrulha Perdida	John Ford	1948/1934
1	Forte Apache e Maria...(?)	John Ford/ (?)	1948/(?)
1	O Segredo de Fedora e As Vinhas da Ira	Billy Wilder / John Ford	1978/1940
1	Lightning Over Water e O Crime não Compensa	Nicolas Ray	1980/1949
1	Francisca	Manoel de Oliveira	1981
1	Confesso e Caminhos Cruzados	Alfred Hitchcock/Tony Bill	1953/1987
1	O Rio Bravo e Padrinho II e Almas Perversas	Howard Hawks/Francis Ford Coppola/Fritz Lang	1959/1974/1945
1	Morte em Veneza e Death of Night	Luchino Visconti e Albert Cavalcanti	1971/1945
1	Esquecer Mozart e BroadWay DannyRose	Miloslav Luther/ Woodu Allen	1985/1984
1	Paisà e Doc. Sobre Napoleão	Roberto Rossellini/(?)	1946/(?)
21	Desordem e Susana	Olivier Assayas/ Luis Buñuel	1986/1951
22	Francesco Giullare Di Dio (O Santo dos Pobrezinhos) e A Rapariga daquela Noite	Roberto Rossellini/Nicholas Ray	1950/1958

23	O Rio Sagrado	Jean Renoir	1951
24	Dr. Strangelove e Drácula	Stanley Kubric/Terence Fisher	1964/1958
25	A Imperatriz Vermelha (The Scarlet Empress)	Joseph Von Sternberg	1934
26	O Gosto do Saké	Yasujiro Ozu	1962
27	Yaaba e Niagara	(?)/Henry Hathaway	(?)/1953
28	Almas Perversas	Fritz Lang	1945
29	Viagem a Itália	Roberto Rossellini	1954
30	Chamada para a Morte e A Flecha Sagrada	Alfred Hitchcock/Samuel Fuller	1954/1957
31	A Casa e o Mundo e Lawrence da Arábia	Satyajit Ray/David Lean	1984/1962
32	Isto e Espectáculo e Enamorada	Jack Haley Jr./Emilio Fernández	1974/1946
33	O Rancho das Paixões e O Fugitivo	Fritz Lang / John Ford	1952/1948
34	A Janela Indiscreta e Choque Corridor	Alfred Hitchcock/Samuel Fuller	1954/1963

35	O Testamento de Orfeu	jean Cocteau	1960
36	Aurora e Duelo ao Pôr do Sol	F.W. Murnau/Robert Aldrich	1927/1961
37	A Saga de Anatahan (the saga of Anatahan)	Joseph Von Sternberg	1953
38	Tempo para Amar, Tempo para Morrer e Imitação da Vida (1ª parte)	Douglas Sirk	1958/1959
39	A Leste do Paraíso e Actors Studio	Elia Kazan/(?)	1955/(?)
40	Nazarin e Hollywood or Bust	Luis Buñuel/ Edward Ludwig	1959/1928
41	Vivre Sa Vie	Jean Luc-Godard	1962
42	Marnie e Out of the Past	Alfred Hitchcock/Jacques Tourneur	1964/1947
43	As Noites de Cabíria e Fim de Outono (II)	Frederico Fellini/(?)	1957/(?)
44	A Última Sessão e A Porta da China	Peter Bogdanovich/Samuel Fuller	1971/1957
45	Imitação da Vida	Douglas Sirk	1959
46	Milho Vermelho	Yimon Zhang	1987

47	Beija-me Idiota e Doc. Sobre Greta Garbo	Billy Wilder	1964
48	(?)	David Lean	(?)
49	The Hawk of Wild River e Reporters	Fred F. Sears/Raymond Depardon	1952/1981
50	Gaslight	George Cukor	1944
51	Alexandria, Agora e Sempre e Os Visitantes	Burton Holmes/Elia Kazan	1921/1972
52	O Navio	Frederico Fellini	1983
53	O Herói Sacrílego e Fim de Outono	Kenji Mizoguchi/(?)	1955/(?)
54	A Desaparecida	John Ford	1956
55	Nostalgia	Andey Tarkovskiy	1983
56	A Mulher e o Fantoche	Joseph Von Sternberg	1935
57	Made in U.S.A	Jean Luc-Godard	1966
58	Rio Sem Regresso	Oto Preminger	1954

59	A Flor de Sangue	Emilio Fernández	1945
60	2001: Odisseia no Espaço	Stanley Kubric	1968
61	A Vida do Coronel Blimp	Michael Powell	1943
62	O Ladrão	Pasquale Festa Campanile	1980
63	O Grande Combate	John Ford	1964
64	A Taberna do Irlandês e A Primeira Batalha	John Ford	1963/1936
65	A Dama Desaparecida e O Navio Farol	Anthony Page/Jerzy Sholimowski	1979/1985
66	O Sargento Negro	John Ford	1960
67	O Homem que Matou Liberty Valence	John Ford	1962
68	Rainha Cistina	Rouben Mamoulian	1933
69	O Medo Devora a Alma	Rainer Werner Fassbinder	1974
70	A Guerra Acabou	Alain Resnais	1966

71	Uma Mulher é uma Mulher	(?)	(?)
72	Um Caso de Vida ou de Morte e Os Dias da Rádio	Michael Powell/Woody Allen	1946/1987
73	ILEGÍVEL	ILEGÍVEL	ILEGÍVEL
74	ILEGÍVEL	ILEGÍVEL	ILEGÍVEL
75	ILEGÍVEL	ILEGÍVEL	ILEGÍVEL

Material Diverso

Quantidade	Descrição
7	Bloco Recibo de Inscrição novo
2	Bloco Recibo de Inscrição usado
918	Folhas A5 Pautadas c/ indicação descritivo de artigos de revistas c/ indicação de número e página
2	Caixa com clips
1	Furador
2	Agrafadores
2	Lâmpadas RILUMA
1	Marcador Molin Azul
1	Marcador Molin Verde
1	Fita para Máquina de Escrever
4	Caixas Agrafes
1	Caixa Fósforos
2	Frascos de Tinta Correctora
1	Frasco Verniz Corrector PELIKAN
2	Frascos Cola para Película CINECOL
1	Lâmpada Halogéneo RILUMA
1	Marcador Fluorescente laranja STABILO
2	Borrachas
1	Aguça
1	Frasco Borracha Líquida
1	Comando Vídeo

2	Carimbos com numeração
1	Lista Telefónica
1	Manual Projector EUMIG
1	Lista Código Postal
2	Autocolante do Encontro nacional do Cinema Não Profissional
10	Folhas letras para Decalque
1	Carimbo IMPRESSOS
1	Carimbo AVENÇA
1	Carimbo CINECLUBE DO NORTE
1	Carimbo CINECLUBE DO NORTE BIBLIOTECA
1	Carimbo NOVA DIRECÇÃO DO CCN
1	Carimbo REMETA A CORRESPONDÊNCIA PARA...
12	Capas de Arquivo com Documentação
1	Editor de Filme Super 8 ELMO EDITOR 912 DUAL TYPE
6	Matrizes para impressão
1	ERNO FILM CLEANER
1	ERNO FILM COUNTER
215	Fotolitos de A Grande Ilusão
1044	Fichas de sócios eliminados
865	Fichas de sócios não eliminados
190	Cartões de sócio com fotografia

Anexo B – Processo de Trabalho



Fig. 1 – Vista do espólio à chegada ao *laboratório*



Fig. 2 - Desempacotando



Fig. 3 – Caixote com capas de arquivo



Fig. 4 – Caixote com livros



Fig. 5 – Caixote com materiais diversos



Fig. 6 – Caixa metálica com material de escritório



Fig. 8 – Caixote com cassetes VHS



Fig. 10 – Cartazes ordenados e limpos



Fig. 11 – Matrizes para impressão, material de escritório, fotografias



Fig. 12 – Vista geral (livros, revistas, programas)



Fig. 13 – Cartolinas, jornais, fichas de sócio



Fig. 14 – Revistas e programas



Fig. 15 - Cassetes VHS, livros, matrizes de litografia



Fig. 16 – Editor de filmes de 8mm



Fig. 17 - Livros



Fig. 18 - Revistas



Fig. 19 – Revistas depois e inventariadas



Fig. 20 - Livros em estado de degradação mas com recuperação possível



Fig. 21 - Livros degradados



Fig. 22 – Capas de arquivo com documentação legal



Fig. 23 – Carimbos Cineclube do Norte



Fig. 24 – Caixa com material de escritório



Fig. 25 – Fichas de sócio



Fig. 26 – Fichas de sócios "ativos"



Fig. 27 – Ordenação das cartolinas



Fig. 28 - Cartolinas dispostas por ordem cronológica



Fig. 29 – Fotolitos colados uns aos outros



Fig. 30 – Limpeza dos fotolitos



Fig. 31 – Secagem dos fotolitos

Anexo C – Acta 1977/78

CINECLUBE DO NORTE

RELATÓRIO E CONTAS

1977/78

ASSEMBLEIA GERAL ORDINÁRIA

CONVOCATÓRIA

Na qualidade de Presidente da Mesa da Assembleia Geral do Cineclube do Norte, nos termos dos arts 12º e 13º dos Estatutos, convoco os senhores associados a reunirem-se em Assembleia Geral Ordinária, no dia 31 de Outubro de 1978, pelas 20H30, no Sindicato dos Trabalhadores de Seguros, na Rua do Breiner, nº259-1º, desta cidade, com a seguinte

ORDEM DE TRABALHOS

Ponto Prévio—Discussão de quaisquer assuntos de interesse para o Cineclube

- 1.—Apreciação e votação do Relatório e Contas da Gerência de 1977/78.

No caso de falta de comparência, à hora marcada, do número legal de associados, a Assembleia reunirá, uma hora mais tarde, com qualquer número.

Porto, 22 de Outubro de 1978

O Presidente da Mesa da Assemb. Geral

António Francisco Lopes Fernandes

RELATÓRIO DA DIRECÇÃO

1. Em 9 de Abril de 1977, onze cinéfilos, aos quais se juntaram pouco depois outros dois, fundaram uma associação cultural designada por Cineclube do Norte e fizeram publicar no programa da sua 1ª sessão (realizada a 24 desse mês na sala "Bébé" do cinema "Batalha" com o filme de Jean-Luc Godard "A Mulher Casada") o seu manifesto de fundação:

Decidimos fundar um novo cineclube no Porto por que pensamos existir espaço cultural para o mesmo. Chamamos-lhe "Cineclube do Norte" não só pela localização geográfica, mas porque entendemos importante uma ligação estreita ao Norte do País com uma actividade descentralizada. Somos todos cineclubistas já do antecedente, alguns desde longa data, mas não encontrando efectivas condições de participação e verdadeira democracia interna onde estávamos, decidimos que a alternativa seria criarmos os nossos próprios meios de trabalho. Começamos a partir do zero, não temos nada a não ser a nossa própria vontade e a convicção profunda que é preciso fazer alguma coisa. Procuraremos ter um estilo de trabalho caracterizado por um autêntico apartidarismo, a maior participação de todos na vida associativa e um lugar sempre disponível para a imaginação. Entendemos, também, que um cineclube não poderá ser alheio ao contexto cultural em que se insere, em especial no que respeita ao cinema, sendo indispensável a participação no movimento cineclubista e o apoio aos cineastas portugueses. Aceitaremos todas as ajudas que não comprometam a nossa independência e estaremos sempre dispostos a ajudar quem de nós precise, nomeadamente, os organismos populares de base.

Porto, 9 de Abril de 1977

Os Fundadores

2. Apesar de esta Direcção só existir como tal e com a responsabilidade exclusiva pelo executivo do Cineclube do Norte (CCN), desde 6/3/78—sendo até aí essa responsabilidade assumida por todos os fundadores por igual—entendemos dever este relatório referir-se a toda a actividade desde a fundação. Só assim é possível divulgar-se um registo, que se correria o risco de perder se se optasse por um procedimento diverso.
3. As dificuldades que antevíamos quando da fundação, cuja responsabilidade compartilhamos, foram surgindo com regularidade. Para as vencermos não tivemos nem solicitamos qualquer apoio das entidades oficiais, muito difícil de obter antes da legalização que só conseguimos efectuar a 29/5/78 e cujas despesas acabarão por se saldar em cerca de cinco mil escudos.

4. A existência de uma sede, condição básica para o funcionamento normal de uma colectividade, só se verificou durante uns escassos três meses, pagando-se uma renda parcialmente suportada com um empréstimo, ainda não reembolsado, de onze sócios fundadores. Concluindo-se pela impossibilidade de o CCN poder dispor, a curto prazo, de meios para pagamento de tal renda, teve que se prescindir da sede, não se conseguindo até agora encontrar nenhuma a preço aceitável, apesar de um apelo aos sócios nesse sentido. No entanto, foi durante o período de existência da sede, que se conseguiu dar uma estrutura mínima ao trabalho de tesouraria e secretaria, que tem permitido a sobrevivência do Cineclube.
5. Não existindo uma sede onde pudessem secções de cineclubistas ter uma actividade normal, foi a colaboração dos sócios na vida do seu cineclube, forçosamente muito reduzida. Pudemos contar, no entanto, com a ajuda de vários sócios que, mediante um conhecimento pessoal que tinham dos fundadores, espontaneamente apareceram para colaborar. Lamentamos que as nossas próprias condições de trabalho se tenham tornado tão precárias que não tivéssemos podido aproveitar convenientemente a disponibilidade desses amigos. Mas muitos outros sócios colaboraram indirectamente com o Cineclube, divulgando a sua actividade e promovendo novas inscrições. Só assim foi possível, em pouco mais de um ano, quase atingir as seis centenas de sócios inscritos.
6. A falta de um cobrador (facilitando atrasos na cobrança) e o baixo montante da quotização (25\$00 mensais) face às crescentes despesas em aluguer de filmes e edição de programas fizeram com que a Gerência se encerrasse com um resultado negativo, agravado pelos dois últimos meses de férias em que não se realizou a respectiva cobrança. Um aumento da quotização e um melhoramento da cobrança serão, de futuro, necessários para a sobrevivência do CCN.
7. Conseguiu-se, apesar de todas as dificuldades, realizar um conjunto de sessões cujo montante, em número e qualidade, não há memória de qualquer outro cineclube português ter alcançado logo nos primeiros tempos de existência. Para todas as sessões com filmes de 35m/m realizadas no cinema "Carlos Alberto", (com excepção da do "Cântico Final" que já tinha programa de outra proveniência) foram editados textos que conjuntamente com os editados para as sessões em 16m/m já totalizam cerca de meio milhar de páginas. De referir que se realizaram antestreias e a primeira exibição de alguns filmes que, só graças à existência do nosso cineclube, puderam ser vistos no Porto. Poder-se-ão destacar, neste contexto, a Quinzena do Cinema Português Pós-"25 de Abril" (em que foram exibidos mais de duas dezenas de filmes portugueses, alguns deles pela primeira vez nesta cidade), a Retrospectiva Robert Bresson e o Ciclo de Filmes do VII Festival de Cinema da Figueira da Foz. A lista das sessões figura em anexo, não esquecendo que a mesma sessão teve, regra geral, vários desdobramentos (projectões) e duas não entraram na numeração por simples lapso.

8. A Imprensa, Rádio e Televisão referiram-se frequentemente à nossa actividade, tendo a RTP realizado uma entrevista com o CCN (a propósito da Quinzena do Cinema Português) difundida no Telejornal.
9. A tão desejada ligação ao Norte do País foi de difícil concretização por falta de meios económicos e técnicos (o CCN não possui filmes, nem qualquer material de projecção), limitando-se à cedência de alguns filmes, como intermediário, aos Cineclubes "Nascente" e de Guimarães e a uma exibição no dia de Natal de 1977 em Pé de Moura (a 40 Km do Porto) do filme "Gente do Norte" de Leonel de Brito.
10. O Cineclube do Norte, ciente desde o início, da necessidade da fundação da Federação Portuguesa de Cineclubes, convocou os cineclubes para um encontro em Setembro de 1977 na Figueira da Foz, durante o Festival Internacional de Cinema daquela cidade. Desse encontro saiu a decisão, aceite pelo Secretariado Pró-Federação, da convocação do IX Encontro Nacional de Cineclubes, para dois meses mais tarde em Espinho, onde foi aprovada, sem votos contra, uma moção do Cineclube do Norte, declarando fundada a FPCC, velha aspiração do cineclubismo português. É assim o CCN, membro fundador da FPCC, tendo participado assiduamente quer nos trabalhos preliminares à sua fundação (como um dos organizadores do IX Encontro Nacional), quer nos trabalhos da sua estruturação, como membro da Comissão Técnica da Federação. Culminando este trabalho foi o nosso cineclube, embora de formação recente, eleito para a primeira Direcção da FPCC.
11. É da mais elementar justiça agradecer aos numerosos amigos e entidades sem os quais não teria sido possível fazer-se tudo o que se fez. Dos amigos, destacamos o Prof. Dr. Luís Neves Real (gerente da empresa dos cinemas Trindade e Carlos Alberto), Dr. Francis Uteza (director do Instituto Francês), Dr. Adolf Himmel (director do Instituto Alemão), Dr. Fernando Lopes (do Cineclube Salesiano, do Colégio dos Orfãos), Sr. Justino Santos (ex-presidente da Direcção do Sindicato dos Trabalhadores de Seguros), Mlle. Françoise Calvez (do Secretariado da FICC). Expressamos também a nossa sincera gratidão à actual Direcção do Sindicato dos Trabalhadores de Seguros e à sua secção cultural dirigida pelo nosso consócio José Arlindo Barbosa, ao Instituto Português de Cinema e Cineclube Universitário de Lisboa (apoio técnico na Quinzena do Cinema Português) e Fundação Calouste Gulbenkian (Retrospectiva Bresson). Não podemos finalizar sem manifestar igualmente o nosso apreço a todo o pessoal do cinema "Carlos Alberto" pelo empenho que tem posto no bom andamento das nossas sessões nesse cinema, bem como ao pessoal e Administração da Editorial Engenharia.

Porto, 30 de Setembro de 1978

A DIRECÇÃO

André de Oliveira e Sousa
Artur Manuel da S. Matos
Fernando Barbosa Dias
José Henrique de Barros
José Mário Bastos

LISTA DAS SESSÕES DO CINECLUBE DO NORTE REALIZADAS
ATÉ AO FIM DA PRIMEIRA GERÊNCIA (30/IX/78)

1977

- 1 (24/4) A MULHER CASADA (La Femme Mariée) de Jean-Luc Godard, Fr. - 1964
- 2 (9/5) OS CARABINEIROS (Les Carabiniers) de Jean-Luc Godard, Fr. - 1963/ (AE)
- 3 (15/5) A RELIGIOSA (Suzanne Simonin - La Religieuse de Denis Diderot) de Jacques Rivette, Fr. - 1966
- 4 (29/5) POUCO A POUCO (Petit à Petit) de Jean Rouch, Fr. - 1969
- 5 (12/6) MINHA IRMÃ, MEU AMOR (Syskonbädd 1782) de Vilgot Sjöman, Suéc. - 1966
- 6 (14 e 20/6) UNE FEMME EST UNE FEMME de Jean-Luc Godard, Fr. - 1961 (*)
- 7 (26/6) SOU CURIOSA - v.amarela (Jag Är Nyfiken-gul) de Vilgot Sjöman, Suéc. - 1967
- 8 (10/7) A MÁSCARA (Persona) de Ingmar Bergman, Suéc.- 1966
- 9 (24/7) O SILÊNCIO (Tystnaden) de Ingmar Bergman, Suéc.- 1963
é "Os Génios da Montanha" (Ovanått Mesíckú) de Eduard Hofman, Pol.- 1960
- 10 (11 e 12/10) GREVE-OCUPAÇÃO (Coup pour Coup) de Marin Karmitz, Fr.- 1971/ (AE) (*)
- 11 (13/10) A LINHA GERAL ou O VELHO E O NOVO ("Generalnaia Linnia" ou "Staroe i Novoie") de S.M. Eisenstein, URSS - 1929/ (AE) (*)
- 12 (16/10) MAU COMPORTAMENTO (Les Vilaines Manières) de Simon Edelstein, Suíça - 1973/ (AE)
- 13 (20 e 21/10) CAMARADAS (Camarades) de Marin Karmitz, Fr.- 1970 / (AE) (*)
- 14 (26 e 27/10) LE PLAISIR de Max Ophüls, Fr.- 1952/ (*)
- 15 (30/10) A INFLUÊNCIA DOS RAIOS GAMMA NO COMPORTAMENTO DAS MARCARIDAS (The Effect of Gamma Rays on Man-in-the-Moon Marigolds) de Paul Hewan, USA- 1972

- 16 (3/11) "A Terra - Um Planeta em Agonia", "Auto-Retrato",
"Fumaça e Poeiras/Combate à Poluição do Ar" e
"Atmosfera Envenenada", documentários da RFA,
sendo os dois últimos de Richard Riedel
- 17 (9 e 10/11) LA COLLECTIONNEUSE de Eric Rohmer, Fr.-1966/ (★)
- 18 (13/11) CIDADE VISCOOSA (Fat City) de John Huston, USA- 1972
e "O Coelho de Sevilha" (Rabbit of Seville) de
Charles M. Jones, USA - ?
- 19 (16 e 17/11) PARIS 1900 de Nicole Vedrès, Fr.- 1947/ (★)
- 20 (23 e 24/11) SOUVENIRS D'EN FRANCE de André Téchiné,
Fr.- 1974/ (★)
- 21 (27/11) MARIDOS (Husbands - A Comedy About Life, Death and
Freedom) de John Cassavetes, USA- 1972/ (AE)
- 22 (29 e 30/11) TONI de Jean Renoir, Fr.- 1934/ (★)
- 23 (6 e 7/12) LE CHANT DU DÉPART de Pascal Aubier, Fr.- 1975/
(1ªEP) (★)
- 24 (8/12) O OUTRO TEATRO de António Macedo, Port.- 1977/ (AE)
(★) e UMA ALZIRA COMO TANTAS OUTRAS da Cinequipa,
Port.- 1976-1977/ (★)
- 25 (9/12) A CAVALGADA SEGUNDO S.JOÃO, O BAPTISTA de João Matos
Silva, Port.- 1976/ (AE) (★) e "Aquilino e Mestre Zé"
da Cinequipa, Port.- 1976/ (AE) (★)
- 26 (10 e 11/12) OS DEMÓNIOS DE ALCÁÇER-KIBIR de José Fonseca e
Costa, Port.- 1975/ (★)
- 27 (11/12) O CASO MATTEI (Il Caso Mattei) de Francesco Rosi,
It.- 1972
- 28 (11/12) SERTÃO de António Faria, Port.- 1976/ (AE) (★) e
"Aquilino e Mestre Zé" da Cinequipa, Port.- 1976/ (★)
- 29 (12/12) O PRINCÍPIO DA SABEDORIA (O Rico, o Camelo e o Reino)
de António Macedo, Port.- 1975/ (AE)
- 30 (13/12) ADEUS ATÉ AO MEU REGRESSO de António-Pedro Vasconcelos,
Port.- 1974/ (★) e "Ex-Votos Portugueses" de António
Campos, Port.- 1977/ (AE) (★)
- 31 (14/12) LERPAR de Luís Couto, Port.- 1976/ (AE) e "O Caldo de
Pedra" de Artur Correia, Port.- 1976/ (AE)
- 32 (14 e 15/12) UN ENFANT DANS LA FOULE de Gérard Blain, Fr.- 1975/
(1ªEP) (★)

- 33 (16/12) CANTIGAMENTE Nº1 de Fernando Lopes, Port.- 1976/ (★)
- 34 (17/12) HABITAT de Fernando Lopes, Port.- 1976/ (★) e A LEI DA TERRA do Grupo Zero, Port.- 1976/ (AE) (★)
- 35 (18/12) CANTICO FINAL de Manuel Guimarães, Port.- 1975/ (AE) (***)
- 36 (19/12) AS RUÍNAS NO INTERIOR de José de Sá Caetano, Port.- 1976/ (AE) (★)
- 37 (20/12) GENTE DO NORTE ("ou a História de Vilarica") de Leonel Brito, Port.- 1977/ (AE) (★) e DE SOL A SOL do Colectivo "Cinema na Luta", Fr.- Port.- 1976/ (★)
- 38 (21/12) MÁSCARAS de Noémia Delgado, Port.- 1976/ (AE) (★)
- 39 (22/12) GENTE DO NORTE ("ou a História de Vilarica") de Leonel Brito, Port.- 1977/ (★), "Lúcia e Conceição" da Cinequipa, Port.- 1976/ (AE) (★) e "Pit, o Coelho Verde - O Gigante do Lago" de Fernando Correia, Port.- 1976/ (AE)

1973

- 40 (4/1) OUTUBRO (Oktjabr) de S.M.Eisenstein, URSS - 1927/ (★)
- 41 (11 e 12/1) LE ROUGE ET LE NOIR de Claude Autant-Lara, Fr.- 1954/ (1ªEP) (★)
- 42 (15/1) DILLINGER MORREU (Dillinger È Morto) de Marco Ferreri, It.- 1968
- 43 (18 e 19/1) LA MEILLEURE FAÇON DE MARCHER de Claude Miller, Fr.- 1975/ (1ªEP) (★)
- 44 (25 e 26/1) LE CAVE SE REBIFFE de Gilles Grangier, Fr.- 1961/ (1ªEP) (★)
- 45 (29/1) TEMPO DE AMAR (Minnie and Moskowitz) de John Cassavetes, USA- 1971
- 46 (2/2) IL ÉTAIT UNE FOIS LE CAP HORN de Alain Colas, Fr.- 1975/ (1ªEP) (★)
- 47 (9/2) MORT D'UN GUIDE de Jacques Ertaud, Fr.- 1975/ (1ªEP) (★)
- 48 (12/2) PRIMEIRA PÁGINA (The Front Page) de Billy Wilder, USA- 1974 e "O Rapto de Miss Universo", desenho animado jugoslavo

- 49 (16/2) AMORE de Henry Chapier, Fr.- 1973/ (*)
- 50 (19/2) MORRER EM MADRIDE (Mourir à Madrid) de Frédéric Rossif, Fr.- 1963/ (AE) e "Pequena Música de Verão" (Petite Musique d'Été) de Bill Davies, Canadá- 1972
- 51 (2/3) ALOÏSE de Liliane de Kermadec, Fr.- 1974/ (1ªEP) (*)
- 52 (9/3) HISTÓRIAS EXTRAORDINÁRIAS (Histoires Extraordinaires) de Roger Vadim (epis. "Metzengerstein" (Metzengerstein)), Louis Malle (epis. "William Wilson" (William Wilson)) e Federico Fellini (epis. "Nunca Aposte a Cabeça com o Diabo" (Il ne Faut pas Parier Sa Tête avec le Diable)), Fr.- 1967/ (*)
- 53 (12/3) LE CENTRE GEORGES POMPIDOU de Roberto Rossellini, Fr.- 1977/ & BOM DIA TRISTEZA (Bonjour Tristesse) de Otto Preminger, USA- 1957/ (AE)
- 54 (18/3) STERNSTEINHOF de Hans W. Geissendörfer, RFA- 1976/ (1ªEP) (*)
- 55 (20/3) ICH WILL DOCH NUR, DASS IHR MICH LIEBT (Só Quero que vós me Ameis) de Rainer Werner Fassbinder, RFA- 1976/ (1ªEP) (*)
- 56 (22/3) VERLORENES LEBEN (Uma Vida Perdida) de Ottokar Runze, RFA- 1976/ (*)
- 57 (25/3) NORDSEE IST NORDSEE (Mar do Norte - Mar da Morte) de Hark Böhm, RFA- 1976/ (*)
- 58 (26/3) MEU DEUS AO QUE EU CHEGUEI (Mio Dio Come Sono Caduta in Basso!) de Luigi Comencini, It.-1974
- 59 (3 e 9/4) DAISY MILLER - UMA MULHER ÀS DIREITAS (Daisy Miller) de Peter Bogdanovich, USA- 1974
- 60 (12/4) NÃO TOQUES NA MULHER BRANCA (Touche pas à la Femme Blanche) de Marco Ferreri, Fr.- 1973/ (*)
- 61 (13/4) LE DIABLE PROBABLEMENT de Robert Bresson, Fr.- 1977
- 62 (15/4) PICKPOCKET de Robert Bresson, Fr.- 1959
- 63 (16/4) LES DAMES DU BOIS DE BOULOGNE de Robert Bresson, Fr.- 1944/1945
- 64 (17/4) PROCÈS DE JEANNE D'ARC de Robert Bresson, Fr.- 1961/62
- 65 (19/4) MOUCHETTE de Robert Bresson, Fr.- 1967

- 66 (21/4) "Em Busca de K." (Auf der Suche Nach K.) de Stefan Maluschek e Peter Kölsch, RFA- 1968/ (*), "Um Fratricídio" (Ein Brudermord) de Michael Geissler e Lothar Elsässer, RFA- 1967/ (*) e KAFKA EM BERLIM - ACRESCENTADO EM SONHOS (Kafka in Berlin - Im Trauma Hinzugefügt) de Wolfgang Rambott, RFA- 1975/ (*)
- 67 (22/4) L'ANGELOT DU LAC de Robert Bresson, Fr.- 1974
- 68 (23/4) O MEU TIO (Mon Oncle) de Jacques Tati, Fr.- 1958
- 69 (26/4) SOMMERGÄSTE (Os Veraneantes) de Peter Stein, RFA- 1975/ (*)
- 70 (29/4) TEMPOS MODERNOS (Modern Times) de Charles Chaplin, USA- 1936/ (*)
- 71 (4/5) ALOÏSE de Liliane de Kermadec, Fr.- 1974/ (*)
- 72 (11/5) LA CHASSE ROYALE de François Leterrier, Fr.- 1968/ (*)
- 73 (14/5) REJEANNE PADOVANI (Rejeanne Padovani) de Denys Arcand, Quebec- 1973/ (AE)
- 74 (19/5) LE CHANT DU DÉPART de Pascal Aubier, Fr.- 1975/ (*)
- 75 (25/5) SÓPRO NO CORAÇÃO (Le Souffle au Coeur) de Louis Malle, Fr.- 1968/ (*)
- 76 (28/5) AS MÁS COMPANHIAS (Les Mauvaises Fréquentations) de Jean Eustache, Fr.- 1963/ (AE) e O PAI NATAL DE OLHOS AZUIS (Le Père Noël a les Yeux Bleus) de Jean Eustache, Fr.- 1965/ (AE)
- 77 (1/6) LE PETIT MARCEL de Jacques Fansten, Fr.- 1976/ (1ªEP) (*)
- 78 (3/6) O BELLO ANTÔNIO (Il Bell'Antonio) de Mauro Bolognini, It.- 1960/ (*)
- 79 (11/6) QUEDA NO ABISMO (La Curée) de Roger Vadim, Fr.- 1966
- 80 (15/6) ESTADO DE SÍTIO (État de Siège) de Costa-Gavras, Fr.- 1972/ (*)
- 81 (17/6) O ÚLTIMO VERÃO (Last Summer) de Frank Perry, USA- 1970/ (*)
- 82 (25/6) MASCULINO FEMININO (Masculin-Féminin) de Jean-Luc Godard, Fr.- Suéc.-1966
- 83 (9/7) UM ASSASSINO PELAS COSTAS (Duel) de Steven Spielberg, USA- 1972/ (AE) e "Isto é o Oeste" (Wagon Heels) de Robert Clampett, USA- ?

- 84 (23/7) ASFALTO QUENTE (The Sugarland Express) de Steven Spielberg, USA- 1973
- 85 (19/9) A LINHA GERAL ou O VELHO E O NOVO ("Generalnaia Linnia" ou "Staroie i Novoie") de S.M.Eisenstein, URSS- 1929/ (★)
- 86 (22/9) CINEMA MORTO OU VIVO? do Filmokollektiv Zürich (Urs Graf, Hans Stürm e Mathias Knauer), Suíça- 1978/ (1ªEP) (★)
"Cinema Morto ou Vivo?"
- 87 (id.) CANDILLO de Basilio Martín Patino, Espanha- 1975/ (1ªEP)
- 88 (23/9) DE LEJOS VEO ESTE PAIS (Aus der Ferne sehe ich Dieses Land) de Christian Ziewer, RFA- 1978/ (1ªEP) "De Longe Vejo Este País"
- 89 (id.) IT'S RAIN AND SHINE TOGETHER (Veri az Ordog a Feleséget) de András Ferenc, Hungria- 1977/ (1ªEP) "Sol na Eira, Chuva no Quintal"
- 90 (id.) VIOLANTA de Daniel Schmid, It.- Suíça- 1977/ (1ªEP)
- 91 (24/9) LA CICATRICE (Blizna) de Krzysztof Kieślowski, Polónia- 1976/ (1ªEP) "A Cicatriz"
- 92 (id.) THE LAST SUPPER (La Última Cena) de Tomaz Gutierrez Alea, Cuba- 1976/ (1ªEP) "A Última Ceia"

SESSÕES EXTRAORDINÁRIAS (não incluídas na numeração por lapso)

- 4/3/78—Filmes de Charlot em Super-8 (séries Mutual, Essay e Keystone)
- 8/4/78—A QUIMERA DO OURO (The Gold Rush) de Charles S. Chaplin, USA-1925 ()

ABREVIATURAS E NOTAÇÕES

(AE)—Antestreia

(1ªEP)—Primeira exibição no Porto

(★)—Filmes em 16 m/m

(★) —Leg. em francês, "Adieu, à Mon Retour", 16 m/m

(★) —Leg. em francês, "Chant Final"

Os primeiros algarismos indicam a numeração da sessão e os que se seguem, entre parêntesis, as datas das projecções que a integram.

CRITÉRIOS

1. Consideraram-se como sessões do CCM, a incluir na numeração, aquelas às quais os sócios tiveram acesso livre e em cuja organização este cineclube participou. Mais do que uma projecção com o mesmo programa ou o mesmo filme de fundo não conferiram numeração distinta, excepto, se muito espaçadas temporalmente.
2. Os títulos indicados em maiúsculas referem-se aos filmes de fundo (longas e médias metragens). Os filmes do Ciclo do VII Festival da Figueira, figuram com os títulos atribuídos no Festival.
3. Os títulos dos filmes legendados em português são seguidos dos títulos originais. Os filmes alemães apresentaram-se em versões legendadas em castelhano e o título que se segue ao original é a tradução literal do mesmo. Os filmes referentes a Kafka passaram com locução portuguesa.

MOVIMENTO DE SÓCIOS ATÉ 30 DE SETEMBRO DE 1978

Admissões..... 588
Desistências... 19
569.

BALANÇO EM 30 DE SETEMBRO DE 1978

ACTIVO

Caixa..... 3616\$20
Quotas em cobrança..... 27625\$00
Móveis..... 8000\$00
39241\$20
Conta de Gerência (prejuízo)... 10496\$30
49737\$50

PASSIVO

Credores Gerais..... 14862\$50
Empréstimo de sócios fundadores 6450\$00
Valores Emitidos..... 27625\$00
Reintegração de Móveis..... 800\$00
49737\$50

Porto, 30 de Setembro de 1978

A DIRECÇÃO

CONTA DE GERÊNCIA DE 1977/78

RECEITAS

Quotizações.....	111350\$00
Jóias e cartões.....	29810\$00
Receitas Diversas.....	<u>19131\$60</u>
	160291\$60
Prejuízo da Gerência.....	<u>10496\$30</u>
	170787\$90

DESPESAS

Sessões de cinema.....	114828\$50
Aluguer da sede provisória.....	7500\$00
Despesas de secretaria.....	11936\$20
Telefone.....	1482\$10
Electricidade e Água.....	943\$70
Despesas de correio e valores sel...	1795\$00
Transporte de Filmes.....	1745\$00
Despesas com a F.P.C.C.....	2950\$00
Despesas de legalização.....	3340\$00
Gratificações.....	1980\$00
Anúncio.....	1498\$50
Despesas com a Assemb. Eleitoral....	429\$36
Despesa com o projector.....	550\$00
Diversos.....	4147\$10
Credores Gerais.....	14862\$50
Reintegração de Móveis.....	<u>800\$00</u>
Porto, 30 de Setembro de 1978	170787\$90

A DIRECÇÃO

PARECER DO CONSELHO FISCAL

O Conselho Fiscal do CINECLUBE DO NORTE, reunido no dia 20 de Outubro de 1978, depois de analisados o Relatório da Direcção, Balanço e Contas, e considerando tudo estar conforme a respectiva escrita, deliberou propor à Assembleia Geral o seguinte Parecer:

—Que sejam aprovados o Relatório da Direcção e o Balanço e Contas da Gerência de 1977/78.

Margarida Maria Henriques Mesquita Bastos
José Joaquim Lopes Martins Pereira

Anexo D – Constituição do Cineclube (Diário da República)

12 DE OUTUBRO DE 1978

10471

4.º

É livremente permitida a cessão, total ou parcial, de quotas entre os sócios; a cessão a estranhos fica, porém, dependente do consentimento da sociedade, à qual é reservado o direito de preferência, e em segundo lugar aos sócios.

5.º

A gestão será exercida por todos os sócios, desde já nomeados gerentes, dispensados de caução e com ou sem remuneração, conforme for deliberado em assembleia geral; para obligar validamente a sociedade em todos os seus actos e contratos são necessárias as assinaturas de dois gerentes, sendo uma delas obrigatoriamente a do sócio Manuel Ribeiro Henri, bastando, porém, a assinatura de um só gerente para os actos de micro-expressão.

6.º

Os sócios gerentes poderão delegar entre si os seus poderes de gestão e, de mútuo acordo, em pessoa estranha, e a sociedade poderá constituir mandatários nos termos e para os efeitos do artigo 256.º do Código Comercial em para qualquer outro fim.

7.º

Fica proibido aos gerentes e seus procuradores, ou da sociedade, praticar ou assinar em nome dela quaisquer actos ou contratos que não respeitem directamente a negócios ou interesses da sociedade e ao objecto social.

8.º

Nos casos em que a lei não exija outras formalidades, as assembleias gerais serão convocadas por cartas registadas, dirigidas aos sócios, expedidas com a antecedência mínima de oito dias.

Está conforme com o original, nada havendo em contrário ou além do que se certifica.

Secretaria Notarial de Castro Branco, 27 de Julho de 1978. — O Segundo-Ajudante, João Moreira Nard. 1-0-9218

FERREIRA, GARCIA E LISBOA, L.ª

Certifico, narrativamente, que, por escritura lavrada hoje, de fl. 32 a fl. 33 v.º do livro de notas n.º 190-A para escrituras diversas e seus respectivos arquivamentos do Cartório Notarial de Castro Branco, a cargo da notaria licenciada Zélia Jesus Martins Varmelho de Oliveira, Carlos Ferreira Garcia, José Ezequiel Ferreira e Cláudio Ferreira Lisboa, constituíram uma sociedade comercial por quotas de responsabilidade limitada, que será regida pelas estatutas e estatutos dos artigos seguintes:

1.º

A sociedade adota a firma Ferreira, Garcia e Lisboa, L.ª, vai ter a sua sede no lugar da Moita, freguesia do Moleiro, concelho de Castro Daire, e durará por tempo indeterminado, a contar de 1 de Janeiro de 1979.

2.º

O objecto da sociedade é o exercício da indústria de produção de madeira, podendo, entretanto, dedicar-se a qualquer outro ramo de actividade industrial ou comercial em que os sócios acordem.

3.º

O capital social, integralmente realizado, em dinheiro, é de 300 000\$, e para ele contribuirão os sócios, cada um com uma quota do valor nominal de 100 000\$.

4.º

É livre a cessão de quotas entre os sócios; a cessão a estranhos depende do consentimento dos sócios não cedentes.

5.º

A gestão da sociedade, dispensada de caução e com ou sem remuneração, conforme vier a ser deliberado em assembleia geral, fica a cargo de todos os sócios, bastando a assinatura de um deles tanto para os actos de micro-expressão como para os actos e contratos que envolvam responsabilidade para a sociedade.

6.º

Dissolvendo-se a sociedade, todos os sócios serão liquidatários, podendo abrir-se licitação entre eles e adjudicar-se o estabelecimento comercial a quem melhor proposta fizer, em preço e forma de pagamento.

7.º

As assembleias gerais serão convocadas por carta registada, dirigida aos sócios com a antecedência mínima de oito dias, sentar-se que a lei não determine outra forma especial de convocação.

Está conforme com o original, declarando-se que na parte omittida não há em contrário ou além do que aqui se narra ou transcreve.

Cartório Notarial de Castro Daire, 29 de Setembro de 1978. — O Ajudante, Ernesto Augusto de Oliveira. 1-0-9219

CINECLUBE DO NORTE

Certifico que, por escritura de 29 de Junho do corrente ano, lavrada de fl. 122 v.º a fl. 127 v.º do livro de escrituras diversas n.º 216-D do 5.º Cartório Notarial do Porto, a cargo da notaria licenciada Lúcia Crispiniano Pontes, foi constituída uma sociedade denominada Cineclube do Norte, com sede na cidade do Porto, provisoriamente instalada na Rua de Santa Catarina, 1992, 2.º, esquerda, freguesia do Bonfim, sendo a sua duração por tempo indeterminado.

Que a associação tem por fim fomentar a promoção cultural, através do cinema e outros meios áudio-visuais, não só dos seus sócios, mas também das massas populares a que tenha acesso, realizando sessões de cinema gratuitas para os alunos, procurando manter uma biblioteca, filmoteca e editar livros, revistas, além de textos para as suas sessões, promovendo cursos, conferências, colóquios e exposições sobre temas culturais, utilizando, quando necessário, a imprensa, a rádio e a televisão.

Que é da exclusiva competência da direcção a admissão e rejeição de sócios, sendo a admissão de sócios feita entre indivíduos que, estando no pleno gozo dos seus direitos civis, sejam considerados como capazes de se integrar no espírito dos estatutos e fins da associação.

Que os estatutos dos sócios que faltarem ao cumprimento das deveres constantes do artigo 8.º dos estatutos, nas condições previstas no regulamento interno, mas cabendo-lhes sempre recurso para a assembleia geral.

É certidão narrativa que se extraiu e vai conforme.

5.º Cartório Notarial do Porto, 20 de Setembro de 1978. O Ajudante, Tito da Silva Evangelista. 1-6-809

GORTES — GABINETE DE ORGANIZAÇÃO E TÉCNICA DE CONTABILIDADE, L.ª

Certifico que, por escritura de 29 de mês de Agosto do corrente ano, lavrada de fl. 71 a fl. 72 v.º do livro de notas para escrituras diversas n.º 200-B do 1.º Cartório Notarial de Lisboa, foi constituída entre António Joaquim Luis Martins Chinheiro Coutinho e Raul Fernando Timóteo Coutinho uma sociedade comercial por quotas de responsabilidade limitada com a denominação em epígrafe, a qual se regerá nos termos dos artigos seguintes:

ARTIGO 1.º

A sociedade adota a denominação Gortes — Gabinete de Organização e Técnica de Contabilidade, L.ª, vai ter a sua sede e estabelecimento na Rua de Emilia das Neves, 17, 4.º, C. do Lisboa, freguesia de Benfica, e durará por tempo indeterminado, iniciando-se o seu início a partir de hoje.

ARTIGO 2.º

O seu objecto é o estudo, organização e planificação da contabilidade das empresas, podendo explorar qualquer outro ramo de comércio ou indústria em que os sócios acordem e para o qual não dependa de autorização especial.


ARTIGO 3.º

O capital social é de 50 000\$, integralmente realizado, em dinheiro, já entrado na caixa social, e dividido em duas quotas: uma de 40 000\$, da sócia António Joaquim Luis Martins Chinheiro Coutinho, e uma de 10 000\$, da sócia Raul Fernando Timóteo Coutinho.

ARTIGO 4.º

Ambos os sócios são gerentes, dispensados de prestar caução, com ou sem remuneração, conforme for deliberado em assembleia geral. Para a sociedade se considerar validamente obrigada em todos os seus actos e contratos é suficiente a intervenção de qualquer dos gerentes.

Anexo E – Certificado


5.º CARTÓRIO NOTARIAL DO PORTO
Rua dos Caldeireiros, 225 - B, 1.º

NOTÁRIO
Lic. Manuel Gonçalves da Costa

CERTIFICO

Um — Que a fotocópia apensa a esta certidão está conforme com o original.

Dois — Que foi extraída neste Cartório da escritura exarada de folhas cento
quinta e dez a folhas cento e vinte
dois do livro de notas para escrituras diversas, número
Dezete e quatro - D

Três — Que ocupa oito folhas, que têm aposto o selo
branco deste Cartório e estão, todas elas, numeradas e por mim, rubricadas.

Porto, 9 de Julho de mil novecentos e oitenta e sete

Conta registada sob o n.º <u>1243</u>	
Art.º <u>1.º</u> <u>150</u>	
Art.º <u>50</u>	
Emolumentos <u>7000</u>	
Total <u>7000</u>	
São <u>setecentos</u>	
Conferida <u>[assinatura]</u>	




o. do. selo
18

===== ASSOCIAÇÃO =====

No dia vinte e nove de Junho de mil novecentos e setenta e oito, na cidade do Porto e Quinto Cartório Notarial, a meu cargo, perante mim, Licenciada em Direito, Lúdia Crispiniano Fontes, notária do respectivo concelho, com pareceram como outorgantes: -----

PRIMEIRO: - Eng. André João Lemos de Oliveira e Sousa, solteiro, maior, residente na Rua Diogo do Couto, número 134, desta cidade, natural da freguesia de Santo Ildefonso, desta cidade, ----- portador do Bilhete de Identidade número 974.139, passado com data de 4 de Janeiro de 1977, pelo Arquivo de Identificação do Porto. -----

SEGUNDO: - Eng. Fernando Carlos Simões Barbosa Dias, solteiro, maior, residente na Rua Nove de Julho, número 29, rés-do-chão, desta cidade, titular do Bilhete de Identidade número 2.721.165, passado com data de 27 de Outubro de 1977, pelo Arquivo de Identificação de Lisboa,

TERCEIRO: - Eng. José Mário de Oliveira Carvalho Bastos, solteiro, maior, residente na Valçada da Póvoa, número 69, 2ª. Esquerda, desta cidade, portador do Bilhete de Identidade número 3.008.281, passado com data de 18 de Março do corrente ano, pelo Arquivo de Identificação do Porto, natural da freguesia de Cedofeita, desta cidade.

QUINTO: - José Henrique Dias Pinto de Barros, solteiro, maior, residente na Rua Dr. Manuel Laranjeira, número 100, desta cidade, titular do Bilhete de Identidade número 3.435.035, passado com data de 11 de Agosto de 1977, pelo Arquivo de Identificação do Porto, natural da freguesia de de Cedofeita, já referida. -----

184

2/5

SÉTIMO: - António Francisco Lopes Fernandes, casado, residente na Rua do Monte Aventino, número 100, desta cidade, portador do Bilhete de Identidade número 1.855.833, passado com data de 17 de Novembro de 1970, pelo Arquivo de Identificação de Porto, natural da freguesia de Bonfim, desta cidade. -----

OITAVO: - José Joaquim Lopes Martins Pereira, solteiro, maior, residente no Largo do Campo Lindo, número 3, desta cidade, titular do Bilhete de Identidade número 3.568.400, expedido com data de 28 de Junho de 1973, pelo Arquivo de Identificação de Lisboa, natural da freguesia de São Salvador, da cidade de Viseu, digo desta cidade. -----

CITAVO: - José Manuel Conde Leitão, solteiro, maior, residente na Rua de São João de Brito, número 103, rés-do-chão, desta cidade, portador do Bilhete de Identidade número 2.648.559, passado com data de 5 de Janeiro do corrente ano pelo Arquivo de Identificação de Lisboa, natural da freguesia de Loriga, concelho de Seia. -----

Verifiquei a identidade dos outorgantes pelos respectivos Bilhetes de Identidade. -----

E por eles outorgantes foi dito: -----
Que, pela presente escritura constituem uma associação, a qual será regulada nos termos e sob as cláusulas ou condições constantes dos seguintes estatutos, associação que terá a denominação de "Cineclubes do Norte": -----

124
216-74

----- CAPÍTULO PRIMEIRO -----

Da denominação, Sede, Objectivos e Duração -----

ARTIGO PRIMEIRO: - Com a denominação de Cineclube do Norte é constituída uma associação cultural, com sede no Porto, provisoriamente instalada na Rua de Santa Catarina, número mil trezentos e noventa e cinco, segundo, esquerdo, freguesia de Bonfim, desta cidade, que passará a reger-se pelos presentes estatutos. -----

ARTIGO SEGUNDO: - O Cineclube do Norte é independente das associações de natureza confessional e dos poderes político e económico, não podendo prosseguir fins partidários, mas defendendo princípios democráticos e progressivos. -----

ARTIGO TERCEIRO: - O Cineclube do Norte integra-se na definição internacionalmente aceite para os cineclubes, nomeadamente no seguinte: "É considerado como cineclube toda a associação de fins não lucrativos tendo como objectivo principal a promoção do cinema na função sócio-cultural, mediante a projecção e discussão de filmes".

Assim este cineclube tem como objectivos: -----

UM) - Fomentar a promoção cultural, através do cinema e outros meios audiovisuais, não só dos seus sócios mas também das massas populares a que tenha acesso. -----

DOIS) - Defender e impulsionar o cinema como arte e meio de comunicação (particularmente o cinema português) e

apoiar a criação de circuitos não capitalistas de exibição. -----

TRES) - Incrementar a produção de filmes experimentais e de amadores, assim como filmes didácticos e educativos.

QUATRO) - Lutar sempre pela liberdade de expressão cultural contra qualquer censura. -----

CINCO) - Colaborar com os cineastas, cineclubes e outros organismos de cultura cinematográfica (nacionais ou estrangeiros), nomeadamente defendendo a constituição de uma federação nacional de cineclubes independente dos poderes políticos e económicos. -----

ARTIGO QUARTO: - Com actividades principais com vista à prossecução destes objectivos, o Cineclube do Norte:

a) - Realizará sessões de cinema gratuitas para os sócios. -----

b) Procurará manter uma biblioteca, filmoteca e editar livros e revistas além de textos para as suas sessões.

c) - Promoverá cursos, conferências, colóquios e exposições sobre temas culturais, utilizando, quando necessário, a Imprensa, a Rádio e a TV. -----

ARTIGO QUINTO: - O Cineclube do Norte, é de duração indeterminada e tem o seu início em nove de Abril do corrente ano. -----

----- CAPÍTULO SEGUNDO -----

----- Dos Sócios -----

125
276-9 6/7

ARTIGO SEXTO: - Serão admitidos sócios os indivíduos
que, estando no pleno ^{+gozo+} dos seus direitos civis, sejam con-
siderados pela Direcção como capazes de se integrar no
espírito dos presentes Estatutos e fins da Associação,
apresentem proposta escrita e paguem a jóia regulamen-
tar. -----

Parágrafo Único - Da recusa, por parte da Direcção, da
admissão como sócio caberá sempre recurso para a pri-
meira Assembleia Geral que, não estando ainda convocada
à data da rejeição, se venha a realizar. -----

ARTIGO SÉTIMO - Os sócios efectivos têm os seguintes direi-
tos: -----

- a) Elegger e ser eleitos, desde que inscritos e pagando
quotas há, pelo menos, três meses. -----
- b) Votar e ou emitir as suas opiniões nas Assembleias
Gerais, colóquios, reuniões de sócios, inquéritos ou refe-
rendos. -----
- b) Colaborar na actividade do Cineclube, nas condições
previstas no Regulamento Interno. -----
- d) Assistir a todas as sessões cinematográficas exclu-
sivamente organizadas pelo Cineclube e utilizar a biblio-
teca de acordo com o regulamento respectivo, -----
- e) Requerer, conjuntamente com um número mínimo de cin-
quenta sócios efectivos, ao Presidente da Assembleia Ge-
ral a reunião extraordinária desta, justificando o pedido.

f) Pedir a sua exoneração ou suspensão. -----

Parágrafo Único - Para todos ~~se~~efeitos os sócios terão
que estar no pleno gozo dos seus direitos. -----

ARTIGO OITAVO: - Os sócios deverão: -----

a) Respeitar os Estatutos e o Regulamento Interno. -

b) Acatar as decisões das Assembleias Gerais e dos Cor-
pos Gerentes, conformes ao espírito e letra dos Estatu-
tos e Regulamento Interno. -----

c) Ter um comportamento que não perturbe o funcionamen-
to normal das sessões e não cause danos ao património
da Colectividade. -----

d) Pagar regularmente as quotas, da forma prevista no
Regulamento Interno e nos últimos quantitativos fixados
pela Assembleia Geral. -----

Parágrafo Único - Esses quantitativos são, actualmente
de cinquenta escudos para a jóia e vinte e cinco escu-
dos para a quota mensal, valores mínimos. -----

ARTIGO NONO: - Serão excluídos os sócios que faltarem
ao cumprimento dos deveres do artigo anterior, nas con-
dições previstas no Regulamento Interno, mas cabendo-
-lhes sempre recurso para a Assembleia Geral. -----

----- CAPÍTULO TERCEIRO -----

----- Da Administração e Corpos Gerentes -----

ARTIGO DÉCIMO: - A administração do Cineclube do Norte
é exercida pelos seguintes órgãos: Mesa da Assembleia

126
216-9
8
7

Geral, Direcção e Conselho Fiscal, com a seguinte consti-
tuição: -----

- a) - Mesa da Assembleia Geral - Presidente, Vice-Pre-
sidente e Secretário. -----
- b) - Direcção - Cinco elementos efectivos e dois suplen-
tes. -----
- c) Conselho Fiscal - Presidente, Relator e Secretário.

Parágrafo Único - Os membros da Direcção poderão fazer
entre si as divisões de trabalho que considerarem con-
venientes, sem prejuízo de serem solidariamente respon-
sáveis perante o Cineclube. -----

ARTIGO DÉCIMO PRIMEIRO: - As principais atribuições
destes órgãos são as seguintes: -----

- a) - Mesa da Assembleia Geral - Convocar a Assembleia
Geral e orientar os seus trabalhos, nos termos estatutá-
rios e regulamentares, lavrando as respectivas actas. -
- b) - Direcção - Administrar, representar e orientar o
Cineclube em conformidade com os Estatutos, Regulamento
Interno, o seu programa de candidatura e demais directri-
zes dimanadas da Assembleia Geral. -----
- c) - Conselho Fiscal - Fiscalizar todos os actos da
Direcção, nomeadamente a sua gestão financeira, nos ter-
mos regulamentares. -----

Parágrafo Único - O regulamento interno pormenorizará
mais detalhadamente as funções destes órgãos. -----

4
7

-----CAPÍTULO QUARTO -----

----- Das Eleições e Assembleia Geral -----

ARTIGO DÉCIMO SEGUNDO: -A Assembleia Geral constituída por todos os sócios efectivos no pleno gozo dos seus direitos, é o órgão máximo do Cineclubê, estando apenas limitada nas suas decisões pelas leis vigentes, os Estatutos e o Regulamento Interno, competindo-lhe nomeadamente:

UM) - Eleger os Corpos Gerentes por escrutínio secreto, ordinariamente, uma vez por ano e nos termos do Regulamento Interno. -----

DOIS) - Alterar os Estatutos e o Regulamento Interno. -----

TRES) - Demitir na totalidade ou parcialmente os Corpos Gerentes. -----

QUATRO) - Apreciar os recursos dos sócios das decisões da Direcção que lhe Dizem respeito. -----

CINCO) - Decidir sobre todos os assuntos de relevante importância para a Colectividade. -----

SEXTO) - Apreciar o Relatório e Contas das gerencias cessantes. -----

SETE) - Dissolver a Associação quando a maioria absoluta dos seus sócios efectivos assim o decidir em Assembleia Geral Extraordinária convocada para esse efeito. -----

ARTIGO DÉCIMO TERCEIRO: -A Assembleia Geral reunirá ordinariamente duas vezes por ano, a primeira, na segunda quinzena de Junho, para eleição dos Corpos Gerentes para o

127/10
216-8

para o ano de gerência seguinte, a segunda, no mês de Outubro, para apreciação do Relatório e Contas da gerência anterior. -----

----- CAPÍTULO QUINTO -----

----- Do regulamento interno -----

ARTIGO DÉCIMO QUARTO: - Em tudo o mais regerá o Regulamento interno, cujas disposições em nada poderão contrariar o que se encontra estabelecido nos presentes estatutos. -----

----- CAPÍTULO SEXTO -----

----- Disposições Transitórias -----

ARTIGO DÉCIMO QUINTO: - Estes Estatutos entram em vigor à data de legalização do Cineclube do Norte, e, sendo da exclusiva responsabilidade dos seus fundadores, e serão obrigatoriamente revistos em Assembleia Geral no prazo de um ano. -----

Assim o disseram e outorgaram. -----

Esta escritura, - que foi redigida sob minuta, - foi lida aos outorgantes e feita a explicação do seu conteúdo em voz alta e na presença simultânea deles. *Assinaram: 1.º "diz da cidade"; "Vitório"; "do Norte"; "o requinte"; "os"; "e mais". Entendidos: "gogo".*

*Assinados: João Gomes de Oliveira e Souza
Antônio de Jesus
João Gomes de Oliveira e Souza*

11/7

Artur Manuel da Silva Neto

Intermediário

Margarida Maria Henriques Mesquita Basto

Dito - ~~Intermediário~~

José Manuel Coude Lemos

A notária,

Lidia Empiriano Fauter

Canta registrada sob o nº 289 Empiriano

17

Anexo F – Relatório de 10 anos de actividade

CINECLUBE DO NORTE

CORRESPONDÊNCIA: APARTADO 178-4003 PORTO CODEX

RELATÓRIO DE DEZ ANOS DE ACTIVIDADE

(1977-1987)

Fundado em 09.Abril.1977, o Cineclube do Norte logo despertou o interesse dos cinéfilos do Porto e arredores, tendo em pouco tempo o número de sócios ultrapassado as cinco centenas. Esse número tem-se mantido estável nos últimos anos, devido a vários factores, de que se destaca a não existência de uma Sede com as condições mínimas, pressuposto básico para o funcionamento de uma colectividade. É, por isso, com muito precárias condições de trabalho que se tem conseguido desenvolver a actividade que passamos a relatar.

1. SESSÕES DE CINEMA (exclusivamente destinadas aos sócios do CCN)

Quinze dias após a sua fundação, o CCN levou a efeito a primeira sessão de cinema. Desde essa data, realizaram-se até agora 563 sessões, cerca de metade das quais desdobradas, isto é, o mesmo filme é exibido no mesmo dia de manhã e de tarde. Fiel aos princípios que presidiram à sua fundação, o Cineclube do Norte atende apenas às qualidades culturais dos filmes apresentados, não procedendo, portanto, a qualquer triagem ideológica e recusando a exibição de filmes de propaganda servindo interesses alheios aos do cineclubismo. As sessões atrás referidas tiveram lugar nos seguintes locais: Sala Bé-bé, Cinema Carlos Alberto (mais tarde Auditorio Nacional), Cinema Trindade, Cinema Lumière, Colégio dos Orfãos, Instituto Francês, Sindicato dos Trabalhadores de Seguros do Norte, Museu Nacional Soares dos Reis e Clube do Pessoal da EDP (Porto).

2. CICLOS DE CINEMA (abertos ao público)

Para além das sessões exclusivamente destinadas aos seus associados, o CCN tem levado a efeito vários ciclos de cinema, abertos ao público, tais como::

- Quinzena de Cinema Português (Dezembro,77)
- Retrospectiva Robert Bresson (Abril,78)
- Extensão do Festival Internacional de Cinema da Figueira da Foz (Setembro,78 e Outubro,79)
- Extensão do CINANIMA (Dezembro,78 e Novembro,84)
- Ciclo de filmes americanos premiados com "Oscars" (Janeiro,79)
- Retrospectiva de 30 anos de cinema francês (desde o "mudo" até ao advento da "nouvelle vague") (1979)
- Retrospectiva/Seminário sobre a obra de Fernando Lopes (com a presença do realizador) (Junho,79)
- Retrospectiva completa do obra de Manoel de Oliveira (Maio/80)
- Ciclo "A Noite e o Riso" (Julho,81;Julho,82;Julho,83;Julho,84 e Julho,86)
- Ciclo "O Espírito e a Carne" (Março,83 e Março,84)
- A Escolha e a Obra de António-Pedro Vasconcelos (Outubro,84)
- Ciclo "Lá vamos cantando e rindo" (Janeiro,85)
- Ciclo "No Limiar do Futuro" (Julho,85)
- Ciclo de Cinema Sueco (Outubro,85)
- Ciclo "Estilhaços" (Março,86)
- Ciclo "Hitchcock" (Maio,86)

MEMBRO FUNDADOR DA FEDERAÇÃO PORTUGUESA DE CINECLUBES

CINECLUBE DO NORTE

CORRESPONDÊNCIA: APARTADO 178 - 4003 PORTO CODEX

3. ACTIVIDADE EDITORIAL

Além da edição de programas e textos de apoio aos filmes ou ciclos exibidos, o CCN edita também, desde Julho.84, a revista "A Grande Ilusão" de que saíram até agora cinco números. Mau grado a qualidade que o público e a crítica quase unânimemente lhe reconhecem, a precariedade da situação financeira do clube tem obstado à sua edição regular.

4. SECÇÃO DE CINEMA AMADOR

O CCN dispõe também, embora com funcionamento pouco regular, de uma Secção de Cinema Amador, filiada na Federação Portuguesa de Cinema e Audiovisuais. Esta secção promoveu, em 1978, um curso de iniciação ao cinema e, em 1982, um curso de iniciação ao Super 8. Realizou também alguns filmes de que se destaca um documentário sobre a Ribeira da Granja, por solicitação do Núcleo de Defesa do Meio Ambiente de Lordelo do Ouro.

5. BIBLIOTECA

Apesar das poucas possibilidades financeiras e da inexistência de uma Sede digna desse nome, o CCN é possuidor de uma biblioteca integrando um número significativo de volumes dedicados ao cinema, avaliados em mais de trezentos mil escudos.

6. RELACÕES COM OUTRAS ENTIDADES

O CCN tem recebido apoio, quer em cedência de instalações quer em empréstimo de filmes, de numerosas entidades, nomeadamente: Empresa do Cinema Trindade, Delegação Regional do Norte do Ministério da Cultura, Cinema Lumière, Colégio dos Orfãos, Instituto Francês, Instituto Alemão, Consulado no Porto dos E.U.A., Sindicato dos Trabalhadores de Seguros do Norte, Museu Nacional Soares dos Reis, Centro de Arte Contemporânea, Clube do Pessoal da EDP (Porto), Instituto Português de Cinema, Cinema Portuguesa, Fundação Calouste Gulbenkian, Cooperativa Nascente, Festival Internacional de Cinema da Figueira da Foz, Festival Internacional de Cinema de Tróia, Cooperativa Moviola, Federação Portuguesa de Cineclubes, etc.

Por outro lado, o Cineclube do Norte tem realizado numerosas sessões de cinema, a pedido de variadíssimas associações, como, por exemplo: Associação Portuguesa de Surdos, Alunos de Arquitectura da ES BAP, Associação de Estudantes da Faculdade de Engenharia do Porto, Assoc. de Est. da Escola de Ciências Biomédicas Abel Salazar, Assoc. de Est. da Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis, Núcleo de Defesa do Meio Ambiente de Lordelo do Ouro, Escolas Secundárias Oliveira Martins e de Famalicão, Escola Preparatória de Paços de Brandão, Externato de Vila Mea (Amarante), Centros Paroquiais de Rio Tinto e de Cedofeita, Cooperativa Realidade, Cooperativa Novo Rumo (Maia), Associação de Moradores do Bairro do Regado, Associação de Trabalho Voluntário e Social de Lavra, Infantário da Junta de Freguesia da Sé, hospitais Menores da Santa Casa da Misericórdia do Porto (Lázaros) e Liga dos Amigos do Hospital de Santo António. De referir que em 1981, o CCN recebeu da Liga dos Amigos do Hospital de Santo António um diploma nomeando-o para o seu Conselho Geral, "como testemunho do seu reconhecimento, pelos altos serviços prestados à obra de humanização dos Hospitais".

MEMBRO FUNDADOR DA FEDERAÇÃO PORTUGUESA DE CINECLUBES

CINECLUBE DO NORTE

CORRESPONDÊNCIA: APARTADO 178 - 4003 PORTO CODEX

7. MOVIMENTO CINECLUBISTA

O CCN desenvolveu um papel preponderante no processo que conduziu à fundação da Federação Portuguesa de Cineclubes de que é membro desde a primeira hora e com a qual tem mantido estreita colaboração.

O Cineclube do Norte tem também colaborado com vários cineclubes, tendo até estado na base da fundação de alguns deles.

8. SÓCIOS HONORÁRIOS

São sócios honorários do Cineclube do Norte, as seguintes personalidades:


- Prof. Doutor Eng^o Luís Neves Real, já falecido, veterano do movimento cineclubista, amigo desde a primeira hora do CCN, ao qual concedeu facilidades extraordinárias. Homem de Cultura e Ciência que cedo nos honrou com a sua inscrição como sócio;
- Henrique Fernando Alves Costa, outro veterano destacado do movimento cineclubista, nosso sócio desde o primeiro ano, distinto crítico cinematográfico e animador cultural;
- Manoel Cândido Pinto de Oliveira, o mais notável cineasta português de todos os tempos, que nos encorajou a prosseguir com a alternativa que proporcionamos, além de ter prontamente acedido a que fosse o Cineclube do Norte a primeira entidade a organizar uma retrospectiva completa da sua obra.

Porto, 1987. Fevereiro. 17

MEMBERO FUNDADOR DA FEDERAÇÃO PORTUGUESA DE CINECLUBES

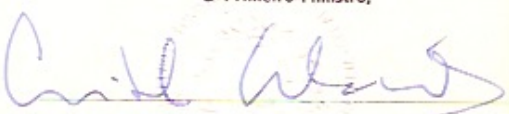
Anexo G – Diploma de reconhecimento de pessoa colectiva de utilidade pública

ANEXO N.º 2


REPÚBLICA PORTUGUESA
PRESIDÊNCIA DO CONSELHO DE MINISTROS

O presente diploma é conferido a CINECLUBE DO NORTE
com sede no Porto por ter sido reconhecido(e)
como pessoa colectiva de utilidade pública, nos termos do Decreto-Lei n.º 460/77, de 7 de No-
vembro, conforme consta do despacho publicado no «Diário da República», II série, n.º 159,
de 12 de Julho de 19 90

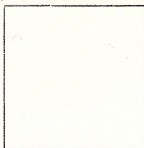
Lisboa, 13 de Julho de 19 90

O Primeiro-Ministro,

(Aníbal A. Cavaco Silva)

Modelo n.º 61 (exclusivo da Imprensa Nacional-Casa da Moeda)

01-52 - 1582 (A4-210 mm x 297 mm)

Anexo H – Ficha e recibo de inscrição de sócio

	CINECLUBE DO NORTE	Date/...../.....
	R. DO PARAÍSO, 217-3.º - SALA 7 - 4000 PORTO	
	APARTADO 178 4003 PORTO CODEX	
	PROPOSTA DE INSCRIÇÃO	

Nome Completo.....

Natural de..... Data de nascimento...../...../..... Profissão.....

Filiação.....

Endereço..... Cód. Postal..... Localidade.....

Local de Cobrança..... Telef.....

Assinatura..... Proponente.....

Sócio N.º.....

Aprov. em Reunião de Direcção de:....., Ficando com o N.º..... O Secretário.....

NOTA — Esta proposta deverá ser devolvida acompanhada de 2 fotografias e da importância de....., sendo..... para o cartão de sócio,..... para a quota do primeiro mês,..... de jóia e..... para os Estatutos e Regulamento Interno.

CINECLUBE DO NORTE	
Rua do Paraíso, 217-3.º Sala 7	
Apartado 178 4003 PORTO Codex	
Telefone, 323498	
4000 PORTO	
<u>RECIBO DE INSCRIÇÃO</u>	
Recebemos a importância de...../..... (sendo..... para o cartão de sócio,...../..... para a quota do primeiro mês,...../..... de jóia e..... para os Estatutos e Regulamento Interno) do Sr.(a)..... para inscrição como sócio deste Cineclube, recebendo provisoriamente o n.º.....	
CINECLUBE DO NORTE	
Porto,...../...../.....

Anexo I – Cartão de sócio – Frente e Verso

The image shows the front and back of a light blue membership card. The front (top) features a decorative wavy line at the top left, a rectangular box for a photo, and fields for the member's name and address. The back (bottom) displays the text 'CINE CLUBE DO NORTE' in a large, stylized, outlined font.

NOME _____

A DIRECÇÃO

CINE
CLUBE
DO
NORTE

NO LIMIAR DO FUTURO

**CICLO DE CINEMA
FICÇÃO CIENTÍFICA**

Auditório Nacional Carlos Alberto, às 15h30 e 21h30

JULHO DE 1985

NOS DIAS

- | | |
|-----------|--|
| 19 | — O Cosmonauta Perdido , de Douglas Trumbull |
| 20 | — A Ninhada , de David Cronenberg |
| 21 | — Quinteto , de Robert Altman (ante-estreia no Porto) |
| 22 | — Nova Iorque 1997 , de John Carpenter |
| 23 | — Tron , de Steven Lisberger |
| 24 | — Outland , de Peter Hyams |
| 25 | — Solaris , de Andrei Tarkovski |
| 26 | — Veio do Outro Mundo , de John Carpenter |
| 27 | — 2001-Odisseia no Espaço , de Stanley Kubrick |
| 28 | — Os Passageiros do Tempo , de Nicholas Meyer |

CINECLUBE DO NORTE

Delegação Regional do Norte do Ministério da Cultura

LÁ VAMOS CANTANDO E RINDO...

CICLO DE CINEMA

Auditório Nacional Carlos Alberto, às 15h30 e 21h30

Junho / Julho de 1985

NOS DIAS

24	— Vamo-nos Amar, de George Cukor
25	— As Aventuras dos Marretas, de James Frawley
26	— Pink Floyd—The Wall, de Alan Parker
27	— Do Fundo do Coração, de Francis Coppola
28	— Festival Joe Coker e Leon Russell, de Pierre Adidge
29	— 1941—Ano Louco em Hollywood, de Steven Spielberg
30	— Um Lobisomem Americano em Londres, de John Landis
1	— O Pequeno Burguês, de Mario Monicelli

CINECLUBE DO NORTE

Delegação Regional do Norte do Ministério da Cultura

Anexo L – Notícia de Jornal sobre o ciclo *A Noite e o Riso*

Por iniciativa do Cineclube do Norte

«A noite e o riso» – um novo ciclo no Auditório Carlos Alberto

Tem amanhã início no Auditório Nacional de Carlos Alberto, no Porto, mais um ciclo de cinema. «A noite e o riso» é o seu título genérico e inclui obras de realizadores como Leo McCarey, Jacques Tati, Sam Wood, Billy Wilder e Dino Risi. A organização da mostra é do Cineclube do Norte.

«O pequeno burguês» do italiano Mário Monicelli é o filme que amanhã se exhibe a

abrir «A noite e o riso», este ano em terceira edição. Ocupando esta sala, agora per-

tença da delegação Regional do Norte da Secretaria de Estado da Cultura, a comédia estará no Porto até ao fim do corrente mês de Julho. Mês de Julho que já proporcionou aos portugueses dois outros ciclos, um dedicado ao policial e outro ao conceituado realizador da «Nouvelle vague» Eric Rohmer que de alguma forma sacaram (passe a expressão) os interesses cinéfilos de uma larga camada de público, que continua sem alternativas viáveis no circuito comercial, para se «abastecer».

Assim «A noite e o riso» certamente vai ser a alternativa esperada a esse circuito. Para além do já referido filme de Mário Monicelli, «O pequeno burguês», o Cineclube do Norte oferece-nos ainda um conjunto de filmes equilibrado que permitirá que as noites portuguesas sejam efectivamente para rir. Noites e tardes, dado que também se realizam sessões pelas 15h30. Amanhã será a vez de um filme que passou despercebido quando da sua passagem pelo Porto. De novo um filme italiano assinado por Luigi Magni de seu nome «No ano do senhor». «Noitadas de Paris» de László Szabo exibir-se-á domingo anunciando para a próxima segunda-feira o divertido filme de Leo McCarey «Os grandes aldrabões».

«Vida moderna» de Jacques Tati funcionará como uma justíssima homenagem ao realizador-actor recentemente falecido. Filme aliás que já o ano passado foi exibido neste mesmo ciclo. Quarta-feira é dia de «Irmãos Max». «Um dia nas corridas», de Sam Wood

será o filme a exhibir, para logo no dia seguinte poderemos rever uma obra divertidíssima de um grande realizador norte-americano, só recentemente redescoberto pela crítica. Trata-se de «O filme mais maluco do Mundo» de John Landis, realizador entre outros de «Um lobisomem americano em Londres».

Jerry Lewis e o seu «Capitão sem barco», aliás realizado por grande autor de comédias, Norman Taurog, anuncia a recta final de mais este «A noite do riso». Para o fim-de-semana que vem um Billy Wilder, «Quanto mais quente melhor» (um filme refrescante para o tempo que corre) e a encerrar o ciclo uma magnífica realização de Dino Risi: «Em nome

do povo italiano». Cinema de qualidade, cinema para divertir, são as tónicas deste «A noite e o riso» que hoje

se inicia no Carlos Alberto. Vá ver cinema e divirta-se! ■ M. D.

